SHL
WITHDRAWN
ROMANCE

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/cahiers-du-sud_1955_42

POÈTES BAROQUES ITALIENS

La littérature du XVII^e^ *siècle européen, que les Italiens nomment le* Seicento, *fait problème depuis qu'il y a trois quarts de siècle, en 1888, Wœlfflin inventa de parler d'un* Age baroque. *En fait, c'est il y a seulement un quart de siècle qu'on a vraiment commencé d'instruire ce débat : savoir, s'il existe une littérature baroque.*

Pour les Italiens, la réponse ne fait pas de doute; et dans leurs histoires de la littérature, le chapitre dédié au XVII^e^ *siècle s'appelle aisément* La littérature de l'âge baroque, *en toute bonne conscience. C'est que, pour eux, le vrai classicisme, c'est leur seizième siècle.*

De ce XVII^e^ *siècle italien — qui dans sa poésie n'a ni Pascal, ni Molière, ni Corneille, ni Racine, ni La Fontaine — la grande personnalité d'homme et de poète est Giambattista Marino, le cavalier Marin. Né à Naples en 1569, il vit à Rome au service du Cardinal Aldobrandini, de 1600 jusqu'en 1605; puis il passe à Turin, courtisan de Charles-Emmanuel I^er^, mais emprisonné pendant des mois pourtant (déjà, les prisons de Naples avaient par deux fois hébergé le jeune libertin). C'est à Turin qu'il manque perdre la vie, dans une espèce d'attentat d'hommes de lettres, au pistolet. Paris l'accueille en 1615, il y vit jusqu'en 1623, protégé de Marie de Médicis et de Louis XIII; à la veille de son retour à Naples, il y publiera son* Adonis, *avec une préface de Chapelain. Sa retraversée de l'Italie fut triomphale. Il mourut à Naples, deux ans plus tard, en 1625.*

Le marinisme, en Italie, n'est pas toute la poésie baroque (un Stigliani, qui le déteste, un Testi, voire un Chiabrera, pour ne pas parler d'un Tassoni, ne lui doivent guère, ou rien). Mais Marino domine toute la poésie lyrique italienne de son époque et fait école. Ses disciples célèbrent à l'envi « le lait de ses vers, la manne de ses phrases, le nectar de ses mots, l'ambroisie de son invention » : Pétrarque, l'Arioste, le Tasse, il les dépasse en les accomplissant ! Les marinistes *règnent sur le siècle et sur la péninsule, du Ferrarais Preti (mort en 1626) au Bolognais Achillini (mort en 1640), de l'Apulien Battista (mort en 1675) au Sicilien Artale (mort en 1679), aux Napolitains Mennini (mort en 1678) et Lubrano (mort en 1692).*

JEAN ROUSSET

POÈMES BAROQUES ITALIENS

En enseigne, quelques poèmes ou fragments du maître, ce cavalier Marin coqueluche de l'Europe: une *Inconstance amoureuse* qui d'entrée fait appel à Protée emblème vivant du Baroque, tout en annonçant la naissance imminente de Don Juan ; et une *Fontaine*, qui donne le ton à une abondante poésie de l'eau en mouvement et des mirages hydrauliques.

Ensuite, les marinistes. Tout d'abord, trois sonnets de l'horloge ; ce ne sont que des échantillons d'une collection nombreuse ; on en pourrait constituer un petit musée de tous les instruments destinés à mesurer la fuite de notre vie. C'est que ces marinistes, en vrais baroques, sont hantés par le temps, dont l'écoulement leur cause un délectable frisson, un plaisir vertigineux, et parfois, mais plus rarement, une tragique horreur. Ce temps, qu'ils nous conseillent de prendre pour miroir, est à leurs yeux une fluidité en mouvement, une unité en voie de dissolution ou de fragmentation, dont les petites machines horlogères qu'ils regardent fascinés leur offrent les parfaits symboles : grains qui tombent en ruisseaux légers, insaisissables ; reflets glissant sur une glace, parce que « la vie est une danse sur les eaux » ; et mieux encore : « quelques menues gouttelettes d'instants », comme le dit l'admirable Lubrano, pour qui la vie et cette eau qui coule sont une seule et même matière, cette eau fugitive et multiforme qui est partout chez les baroques, comme elle est sur leurs places et dans leurs jardins ruisselants ou jaillissants, parce qu'elle est le signe même de la « volubilité » de l'être :

> « Tout ce qui est, tout ce qui sera s'exprime en eaux, chiffre de fuite... ».

Ces poètes à la sensualité raffinée semblent doués d'un flair spécial pour toutes les images de mouve--

ment ; c'est qu'ils perçoivent le monde comme une mobilité éphémère. L'*Ode à une jeune morte* est à cet égard exemplaire : les signes classiques de notre brièveté et de notre inconsistance depuis les Psaumes et Platon : fleur, songe, ombre, sont ici précisés, rassemblés et multipliés à l'infini par tout ce que l'univers sensible offre de plus instable et de plus volatile, en un poème dont la structure fragmentée n'est qu'une apparence trompeuse, chaque molécule étant liée à ses voisines par l'analogie de leur matière et à l'ensemble par la reprise finale qui enroule brusquement ce qui vient d'être progressivement déroulé :

« Ainsi ta brève vie
fut parmi nous rire, pleur, aube, vapeur,
éclair et ombre, voix et fleur... ».

Rien de sombre, rien de désespéré dans cette déploration d'une jeune morte. Une vie humaine leur semble d'autant plus réussie, et esthétiquement achevée, qu'elle s'identifie mieux à ses symboles fugitifs.

Un sonnet de Sempronio (1603-1646), qui ne figure pas dans ce choix, pose la même question : « qu'est-ce que l'homme ? » et y répond par un identique groupement d'images de la mobilité, soumises au même rythme d'accélération ascensionnelle :

« C'est une flèche, qui bondit de l'arc et s'enfuit ;
c'est une nuée, surgie du sol et bientôt évanouie ;
c'est une écume, qui naît de la mer et s'y replonge.
C'est une fleur, née en avril et déjà flétrie ;
c'est un éclair, qui s'allume dans l'air et passe ;
c'est une fumée, qui s'élève vers le ciel et s'efface ».

Ce sont là des traits que l'on retrouve dans toutes les littératures européennes de l'époque.

Non moins significative est l'exquise *Luciole*, avec ses métamorphoses berninesques : « rubis volant », « étoile fugitive », « perle vagabonde », « navire vivant », que les amateurs de Marino, de Gongora, de Saint-Amant ou de Pierre Le Moyne retrouveront sans doute avec délice. Semblable au vol sinueux et phosphorescent de la luciole, ce poème forme une sorte de collier spirituel, qui enlace ses images tournoyantes et les boucle par un fermoir de galanterie précieuse.

Il faut mettre à part le *Mirage en Sicile* de Lubrano ; il nous donne le surprenant spectacle du

monde baroque à l'état pur : lumière se mêlant à l'ombre, lignes instables et teintes changeantes, formes glissant les unes dans les autres, cités dansant sur les vagues, palais s'édifiant dans les nuages, fantômes apparaissant pour disparaître, tout un univers en mutation dont les apparences illusoires se plient aux jeux d'une imagination en délire, et qui s'enivre de ses délires. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'y rencontrer en bonne place Protée et Circé, les deux démiurges complémentaires de la métamorphose baroque.

Enfin, le sonnet du *Paon* présente le même Protée associé à un autre symbole du Baroque : le génie pompeux et scintillant de l'ostentation, du décor et de l'illusion, dont le « plumage perlé » sert également d'*Eventail* à une dame assez heureuse pour unir en elle les plus pures vertus baroques : la parure et l'inconstance.

JEAN ROUSSET.

Les textes italiens se lisent dans *I Marinisti*, *Opere scelte*, publiés par Giovanni Getto, éd. UTET, Turin, 1954, à l'exception du dernier, *Il ventaglio*, qui se trouve dans l'anthologie de Croce, *Lirici marinisti*, Laterza, Bari, 1910. Le manque de place nous a empêchés, à notre vif regret, de les publier tous. Nous avons cependant tenu à placer sous les yeux de nos lecteurs deux poèmes dans leur version originale, l'un de Marino, page 22, l'autre de Lubrano, page 23.

AMOUR INCONSTANT

Voulez-vous voir
un nouveau Protée d'amour
et un nouveau Caméléon ?
Tournez les yeux vers moi
qui, changeant de pensée à toute heure,
prends toutes formes et toutes couleurs.

Certes, il me faut confesser
que je pèche en amour,
il me faut m'accuser
et m'avouer coupable,
mais comment en pleine course
freiner un effréné désir ?

Comment borner ou enchaîner
en un amant brûlant
un amour débridé
qui se meut et se plie
plus léger qu'algue ou feuille
tremblant au vent sur la branche ou la grève ?

A tant d'ardeurs et de désirs
ne suffit pas un seul objet,
à tel tourment je trouve
cent et mille sources,
où que je tourne mes pas ou mes regards,
partout il faut que je soupire.

Toute beauté qui passe
se saisit de mon cœur,
à tout regard charmant
je m'enflamme et je brûle.
Las, me voilà bientôt
la proie sans fin de tous les feux.

Autant s'offrent soudain
de formes à mes yeux,
autant de pièges et de lacs ;
et j'aime et j'aime encore,
pour l'une languissant,
pour une autre me calcinant.

La beauté la plus fraîche
et l'âge mûrissant
m'enflamment et me blessent ;
ici m'embrasent
la grâce et les regards,
et là les mœurs et la réserve.

En l'une m'enchante
la pure simplicité,
en l'autre je goûte
l'esprit et l'artifice,
également sensible
à la rustique, à l'avisée.

Celle-ci se pare ? mais qui
n'adore la parure ?
Une autre se néglige,
de soi seule parée ?
naturel et pauvreté
me sont de chers trésors...

En un mot, et les unes et les autres
toutes pour moi sont belles,
toutes me font brûler ;
et même s'il m'était donné
mille âmes et mille cœurs,
serais-je un nid où nicher tant d'amours ?

●

LA FONTAINE D'APOLLON

... Qui dira tous les jeux, tous les tours
qui vont changeant le flot mobile ?
Ici serpent, il sinue en errant
et de beaux plis compose une ample chaîne ;
ou jaillissant en eaux éparpillées,
il touche au ciel, en baigne la lumière,
et s'élevant au comble de l'élan
il se répand en jubilante pluie.

L'ondée retombe et déborde,
et disparaît en un profond ruisseau
si sanglotant que l'onde murmurante
semble la plainte d'un rossignol.
Puis en secret l'eau court et resurgit
soudain chargée de telle véhémence
qu'elle neige en écume d'argent
semblable à quelque blanc plumage.

Voyez, merveille ! qu'elle s'élève
pour peindre au ciel l'arche d'Iris
et transformer sa souple pluie
en rayons, en étoiles, en comètes.
Voyez bondir des sphères, jaillir des bulles,
tourner des globes, virevolter des roues,
monter et foisonner gerbes et jeux d'eaux,
fusées, bouillons, colonnes et cascades.

●

LA BRODEUSE *

Une aiguille, non c'est une flèche
qui œuvre aux doigts adorés
de ma dentellière d'amour ;
car en ornant sa toile de mille points,
c'est de mille traits mon cœur qu'elle transperce.
Las, ce beau fil rouge-sang
que tire, coupe et noue
et tresse et tourne la main charmante,
c'est le fil de ma vie.

(*) Voir p. 22 la version originale.

BARTOLOMEO DOTTI

L'HORLOGE DANS UN MIROIR

L'aiguille d'or posée sur un miroir
marque pour moi des heures lumineuses ;
mais jusqu'à quand ces heures de cristal
me seront-elles des heures de lumière ?

L'aiguille sur la glace vire et me montre
en cette vie une danse sur les eaux
et si glissante qu'il n'est pas d'heure
où la noyade ne suive le faux pas.

Tandis que l'heure va glissant sur la glace
j'apprends ici comme s'enfuit le temps
et de quelle griffe il s'accroche au miroir.

Miroir de vérité
en qui fulgure ce haut conseil :
prends le temps pour miroir.

1689.

GIOVANNI CANALE

LE SABLIER

Le temps et mes années s'échappent plus rapides
que ce sable glissant et qui tombe
et dans le double verre s'enferme,
hâtant le vol et les ailes du temps.

La vie s'enfuit et ses chagrins,
d'une fuite si brève et si soudaine
qu'à peine l'esprit s'y peut fixer,
mais plus que ce sable elle souffre douleur.

Vie malheureuse et séduisante
de ce sable trompeur dans sa chute
trop certaine de sa durée.

De sa brièveté ayons mémoire,
c'est à un fil de poudre en fuite
que se mesure la vie rapide.

1667.

GIACOMO LUBRANO

L'HORLOGE A EAU *

Pourquoi s'infatuer et rêver de siècles
dans une vie à demi consumée,
alors que suffisent, pour nier toute vie,
quelques menues gouttes d'instants ?

Amants déçus, taupes de la raison,
Un engin de cristal au repentir vous somme
par ses petites urnes qui vous font voir
dans ces larmes de temps vos jours errants.

Tout ce qui est, tout ce qui sera s'exprime en eaux,
chiffres de fuite ; dans ce cercueil liquide
vos plaisirs trouvent leur naufrage et leur tombe.

Si tu ne le crois, retourne-toi, mortel,
et vois ton être, né dans les larmes,
goutte à goutte fondre en une agonie sous verre.

(*) Voir p. 23 la version originale.

GUIDO CASONI

ODE A UNE JEUNE MORTE

Fulvie, quelle fut ta vie ?
voix qui charme et meurt,
neige qui fond au soleil,
aube qui meurt ensoleillée,
rire qui s'achève en deuil,
éclair qui s'enflamme et passe ;

Poussière sous le vent,
arc-en-ciel qui paraît pour disparaître,
brume qui s'évanouit au soleil,
plainte non de douleur mais de plaisir,
foudre que le ciel précipite,
soupir dont les lèvres sont la tombe et le berceau ;

Ombre à l'approche du jour,
vapeur au soleil dissipée,
étoile tombant du ciel,
fleur née et flétrie en un matin,
vol d'épervier,
fuite du temps qui passe et ne revient ;

Feuille que le vent secoue,
songe qui s'évanouit à l'aube,
fumée qui s'envole au ciel,

onde jaillissant d'une source,
brise chargée de parfums,
écho qui puise en une syllabe et sa vie et sa mort.

Ainsi ta brève vie
fut parmi nous rire, pleur, aube, vapeur,
éclair et ombre, voix et fleur,
brume, foudre, songe, écho, neige et brise,
étoile, temps, feuille, arc-en-ciel,
fumée, vol, soupir, poussière et onde.

●

LA LUCIOLE

Luciole charmante,
tes jeux et tes tours
font à l'ombre un collier
de cercles lumineux.
Torche spirituelle,
rubis volant, étoile fugitive,

tu dores les ténèbres
de tes vols de lumière.
Tes rougeurs sont escarboucles,
tes froids rayons sont or,
et tu es ici-bas
une perle vivante et vagabonde.

Des ombres tu es la parure,
tu es l'éclair et la peinture,
tu es le faste et la pourpre,
ô terrestre étoile du soir ;
aussi croyons-nous voir
à ton éclipse la nuit, à ton feu le soleil.

Promeneuse des ténèbres,
passant du noir au clair,
et comme un ciel errant
donnant lumière et ombre,
tu voles sans plumage,
nouvel aurige de ténèbre et de jour.

Torche solitaire
dont le vol est de feu,
sourire parmi l'ombre,
de tes fils d'or
tu brodes l'air,
sillage doré d'étoile filante.

De tes tendres croisières
tu vas sillonnant l'air,
nouveau navire vivant
chargé pour marchandises
des pourpres de l'aurore,
mettant tes feux en poupe et tes ombres en proue.

Petit flambeau des champs,
étincelle des jardins,
que tu allumes tes feux
ou qu'obscure tu portes
tes étoiles éteintes,
tu es à toi-même et l'aube et le couchant.

Lumière mêlée d'ombre,
petit soleil nocturne,
belle nuit étoilée,
éclair obscur qui luis,
et noire et lumineuse
tu fais que notre nuit brille à l'égal du jour.

Tantôt tu fuis et t'évanouis
couronnée de tes rayons d'or ;
tantôt tu poursuis ma Délie
de tes vols irradiés ;
alors, faisant la cour à mon Soleil,
je vois à ta lumière le soleil parmi l'ombre.

1602.

GIACOMO LUBRANO

MIRAGE EN SICILE

Apparences changeantes réverbérées dans l'air
par un mélange d'ombre et de lumière

... Mettant toutes choses en mouvement
le pinceau de la nature ébauche en teintes changeantes
des lointains de pays indistincts ;
il colore des tremblements de terre
d'où sortent en dansant des cités fabuleuses.
Cette plaine aérienne pavée de nuages,
n'est-ce pas le cirque en folie de la Rome ancienne ?
Déjà je vois, ressuscitées,
des troupes de gladiateurs se heurtant à mort...

Tourne-toi et regarde, voiles déployées,
ces flottes imaginaires.
Les flots d'argent bouillonnent
dans un halètement de tempête ;
sur les poupes enchantées
navigue, pilote et corsaire, le vent.
Sur les plaines de l'eau glissent vagabondes
des Cyclades d'ombres mêlées d'éclairs ;
et au cœur de la tornade
Argo prend pour rames des étoiles nouvelles.

Les yeux éblouis,
vois surgir des pyramides qui retombent,
des arcades de palais dorés,

des statues posées
sur des bases en péril
dont les pierres ambitieuses furent des naufrages.
Prodigieuse magie ! de formes innombrables
un souffle informe, Protée des éléments,
dresse des palais fabuleux
et incurve en amphithéâtres ses propres vertiges...

Les angles d'incidence
mesurent les perspectives de ces tours.
La lumière en se brisant
ressuscite des Hectors
parés pour la guerre,
et dans un étang mort fait déborder un Gange.
Où se reflète le soleil, l'air se fonce
et, lassé de son être, va se métamorphosant.
Regardez bien ce nuage,
il se fait en lui des créations inouïes.

Mais quel nouveau déploiement
de chars triomphaux défile dans les airs ?
Voici que dansent les marécages;
Toute l'eau brille
d'une lumière changeante,
ouvrant et refermant une mine de diamants.
Mais que devient cette fête ? Il n'apparaît que pour [*disparaître,*
cet illusoire tournoi de fantômes :
phantasmes des sens,
les choses rêvées meurent à peine conçues.

Le metteur en scène automne
jette dans la mer la native beauté
de cèdres frénétiques;
un Vertumne navigateur
débarque sur les rives des Pérous de forêts dorées;

jardins suspendus et verdures hespérides
fleurissent dans le feu des déserts;
et de ces avrils de joie
Neptune est jardinier comme Thétis est Flore.

Nul peintre sur ses toiles
n'a jamais peint tant de grotesques.
On voit sur les flots en liesse,
dansant des ballets de fête,
tout un peuple mêlé de satyres et de tritons.
Ici s'incurve une vapeur, et surgit un pont;
la bouillonne un gouffre, et jaillit une source.
Voici sur le dos d'Amphitrite
des fascinations de météores éperdus.

Le rayon jaloux imite
les hautes murailles de ton théâtre, ô Messine;
et dans l'été le plus brûlé
t'offre une ombreuse fraîcheur
où tu flottes sur les eaux.
Tu es belle aussi dans cette ombre.
Et maintes Circés en plein ciel créent de mythiques [fantômes,
transformant les Scylles
et changeant en jardins les nuages, et les flots en [maisons...

1690.

FEDERICO MENINNI

LE PAON

Déroulant dans les airs ses ailes scintillantes,
il est, couleurs changeantes, un Protée vagabond,
une Iris emplumée et un Argus volant
ouvrant pour s'adorer un millier d'yeux en feu.

Lorsqu'en été la canicule
rend toute fleur languissante,
l'oiseau samien, printemps errant,
brave l'éclat des feux du ciel.

Il semble qu'il imite les scènes sidérales
quand il secoue, Jupiter des oiseaux,
ses plumes ocellées comme flammes dans l'air.

Ou c'est d'Atlas qu'il se fait le rival
quand pour l'éblouissement de tous il soulève
sur ses épaules un monde d'étoiles.

1630.

ANTONIO BRUNI

L'EVENTAIL

Au plumage perlé de l'immodeste oiseau
ma dame de beauté emprunte le plus pur
et pour que l'air exhale une brise gelée,
s'en fait un gracieux et subtil instrument.

Mais je crains que la plume éprise de ma dame,
tandis qu'elle tempère les flammes allumées
dans l'air, enveloppant ma Beauté bien-aimée,
ouvre pour l'adorer son regard innombrable.

O ma plume légère et ma brise volante,
cœur changeant qui fait voir ses volages désirs,
plus légère que vent, ô ma plume inconstante;

ce plumage m'apprend, amoureuse traîtresse,
que si tu hais le feu qui brûlerait ton cœur,
tu n'abhorres pas moins la chaleur du dehors.

1669.

DONNA CHE CUCE

E strale, è stral, non ago
quel ch'opra in suo lavoro,
nova Aracne d'amor, colei ch'adoro;
onde, mentre il bel lino orna e trapunge,
di mille punte il cor mi passa e punge.
Misero, e quel sì vago
sanguigno fil che tira,
tronca, annoda, assottiglia, attorce e gira
la bella man gradita,
è il fil de la mia vita.

MARINO.

ORIUOLO AD ACQUA

A che sognar con temerarii vanti
secoli ne' l'età mezzo sparita;
se bastan sole ad annegar la vita
minutissime gocciole d'istanti ?

Voi talpe di ragion delusi amanti,
a ravvedervi in picciole urne invita
meccanico cristal; e in sé vi addita,
quasi stille del tempo i giorni erranti.

Quanto è, quanto sarà, s'esprime in acque,
cifra di fughe; e in fluido feretro,
naufraga sepellito il fu che piacque.

Se no 'l credi, o mortal, volgiti a dietro;
e mira l'esser tuo, che al pianto nacque,
struggersi a stille in agonie di vetro.

GIACOMO LUBRANO (1619-1692).

LA POÉSIE BAROQUE EN ITALIE

La civilisation baroque, en Italie comme dans les pays où elle a produit ses manifestations artistiques les plus hautes, s'offre en ses résultats les plus voyants sous l'aspect exclusif d'une révolution purement formelle. Mais elle aboutit essentiellement, dans ses directions multiples, à une interprétation neuve de la vie. Et, dans ses raisons profondes, elle répond à une disposition spirituelle en laquelle une attitude proprement religieuse et philosophique est impliquée. A la base de cette culture — en laquelle se défait la synthèse opérée par la Renaissance, et qui laisse insatisfaites à la fois l'optimiste vision de l'homme et de la nature, et l'harmonieuse conception des rapports entre le monde et l'esprit — il y a une religion et une philosophie de crise. Tandis que le monde agrandit ses frontières astronomiques et géographiques, et que la nature modifie ses principes biologiques et mécaniques, tandis que Dieu redevient présence préoccupante, soit emprisonné sévèrement dans l'analogie compliquée des systèmes théologiques des orthodoxies catholique et protestante, soit ineffablement relégué dans l'abîme des grandes et complexes expériences mystiques, l'homme lutte pour la possession de ce monde et de ce Dieu, affinant sa philologie, suscitant et perfectionnant une technique pour chaque secteur du savoir, sans qu'il lui soit permis, au delà de l'impossible équilibre renaissant centré sur l'homme, de revenir à la facile solution médiévale. Si la civilisation du Moyen Age avait, dans sa volonté assurée de *reductio ad unum*, une direction propre et nettement déterminée vers un Dieu transcendant; si la culture de la Renaissance avait, avec le principe de l'homme autonome, libre et créateur, un motif central où trouvent leur unité comme leur explication ses thèmes et ses attitudes multiples, au contraire la civilisation baroque ne possède ni foi ni certitude uniques. Peut-être son unique foi est-elle celle qu'elle a en la validité d'une technique toujours plus perfectionnée. Sa seule et unique certitude est la conscience

de l'incertitude de toutes choses, de l'instabilité du réel, des apparences trompeuses, de la relativité des rapports entre les choses.

Disposition essentielle que celle-ci, qui ne se résout pas nécessairement en une condition dramatique d'inquiétude et de tourment, comme l'ont suggéré certains, trop polémiquement désireux de transformer en marque d'honneur la marque d'infamie qui pesait sur cette époque. Dans les documents et dans les témoignages du siècle, même si l'issue tragique n'est pas absente, on peut toutefois constater des résultats très divers, qui vont de l'attitude émerveillée, du jeu sur l'illusion des apparences, jusqu'à l'effort assidu pour fixer les choses dans des schèmes et des lois. Diversité de résultats d'attitudes intérieures qui va de pair avec une diversité des possibilités d'expression. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, que l'attitude émerveillée pourra, selon les cas, rester simple intention, vains propos de l'écrivain, exercice artificiel de mise en scène littéraire, ou bien saura devenir un état d'âme véritablement ressenti, capable de se traduire en émotion lyrique. C'est pour cette raison aussi qu'il n'est pas permis de prononcer un jugement absolu de décadence, étendu sans discrimination à toute la civilisation du XVII[e] siècle, même en reconnaissant que cet état d'absence de foi en une valeur spirituelle, et d'incertitude sur la connaissance de la réalité, représente une tendance à l'état de décadence. C'est ainsi que l'usage de la métaphore, qui a constitué le point le plus bruyamment vulnérable de la polémique sur le XVII[e] siècle, ne peut pas être condamné dans l'absolu, en tant qu'il peut avoir une justification intrinsèque, comme reflet de cette instabilité du réel qui se dresse au centre de la vision du monde baroque, vision qui interviendra plus ou moins, dans chaque cas, pour donner un sens et une valeur à cet usage. La métaphore, en effet, dans l'emploi qu'en ont fait les baroques, ne semble pas pouvoir être réduite à un pur phénomène rhétorique externe; elle paraît plutôt répondre au contraire aux besoins expressifs d'une manière de sentir et de manifester les choses comme élément d'un jeu complexe d'allusions et d'illusions, comme possibilité idéale de traduction de chaque terme du connaissable en une vision de la réalité où les choses semblent perdre leur nature statique et bien définie pour être emportées dans une universelle translation qui change les contours et les significations. La métaphore, à l'époque baroque, avant de répondre à un fait rhétorique, semble répondre à une vision de la vie, de sorte que, pour cette civilisation, l'on pourrait à bon droit parler d'un *métaphorisme* et d'un *métamorphisme* universels comme de modes essentiels d'apercevoir et d'exprimer la réalité.

Du reste, les divers thèmes sur lesquels a insisté peu à peu la critique, jusqu'à en faire les motifs centraux et définitifs du XVII[e] siècle, trouvent, à la lumière de la

proposition que nous avançons, une possibilité de vérification et de conciliation les uns avec les autres. Qu'était-ce, en fait, que l'affirmation de la supériorité des modernes, qui nourrit la fameuse *Querelle* des Anciens et des Modernes, sinon la conscience d'une notion nouvelle du réel, qui n'était plus aperçu dans les dimensions simples qu'il avait eues dans le passé, mais la conscience en somme d'une vision plus tourmentée de Dieu et du monde, d'une technique plus valable pour les atteindre ? Et la recherche exaspérée parfois, du nouveau, qu'était-ce d'autre que l'insatisfaction du passé, de l'image traditionnelle et limitée de la réalité, le désir d'adapter la pensée et l'art, la vérité et le style, au sentiment nouveau du monde ? Et l'émerveillement, qu'était-ce d'autre que la traduction en termes psychologiques, de cette révélation d'un aspect inconnu, insoupçonné, de l'être, infiniment varié, changeant et nouveau ? De même la musique, à laquelle on a voulu donner récemment l'importance d'une intuition centrale du baroque, était en effet la forme artistique essentielle, à laquelle les autres arts eux-mêmes semblent tendre, comme à leur condition idéale, afin de poursuivre et de saisir cette certitude de l'instabilité des formes, qui s'installe au centre de la vision de la vie propre au baroque, cet infini, si l'on veut, qui a été indiqué comme la dimension nouvelle de cette culture. Et l'aristotélisme, auquel se rattachent les codifications rhétoriques, ne voulait être rien d'autre que la justification et le fondement d'une technique expressive plus rigoureuse et plus parfaite, capable de parvenir à fixer et à dire une réalité qui s'était révélée plus complexe et plus fuyante. De la même façon que la présence sensuelle des choses, et le faste en lequel s'en exalte la vie, se révèlent comme une volonté de posséder et de savourer ces choses sujettes à ne pas durer ; et le goût pastoral, si répandu, paraît comme un besoin d'évasion et d'oubli, illusoire si l'on veut, vers des formes plus simples et plus résistantes.

Il faut ajouter, certes, que l'Italie n'a pas incarné cette vision nouvelle du monde, au moins pour le domaine littéraire, en des personnalités aussi grandes que celles que peuvent offrir d'autres littératures européennes, lesquelles s'opposent à la littérature italienne qui ne semble pas, dans son ensemble, mériter cette référence à la grandeur. Il est vrai que l'Italie revendique le Tasse, le poète qui par tant de côtés annonce le baroque, et qui, même, sur le terreau commun du pétrarquisme européen qu'il renouvelle profondément, par son aptitude à comprendre et assimiler la leçon de son grand modèle, constituera le véritable point de rencontre de toutes ces littératures sous le signe fondamental du goût baroque : point de rencontre également favorisé par le climat de gloire que répandait sur les lettres étrangères la perfection renaissante accomplie de l'œuvre du Tasse — dans

laquelle affleuraient par ailleurs, en reflets moribonds de décadence, un certain nombre d'éléments gothiques résurgents, toujours actifs dans la culture européenne. Ce point de rencontre donc, ne doit pas être cherché dans l'œuvre de Marino, que l'on a considéré généralement comme le responsable le plus direct du nouveau goût européen, malgré les contradictions auxquelles conduisent les dates et les données de l'histoire; il se trouve au contraire chez le Tasse, dont l'importance culturelle en effet ne peut être rapprochée, pour ses possibilités de développement, qu'avec celle de Pétrarque. Avec le Tasse, pour la première fois, dans une grande personnalité poétique, on aperçoit la modification de ce climat propre à la Renaissance, en lequel avait cessé toute tension transcendantale, à cause de la prédominance d'une vision de la vie faite d'équilibre et d'harmonie, de foi en l'homme et en la nature. C'est dans sa poésie qu'on sent que l'équilibre humaniste renaissant est brisé désormais, sans que soit retrouvé le dynamisme de l'élan gothique vers la transcendance, la simple certitude de Dieu au sommet du monde, qui est le propre du Moyen Age; si bien qu'il en découle un sentiment perturbé de tout le réel, une recherche de Dieu inquiète et égarée, une notion complexe et bouleversée de l'homme et du monde, très éloignée de la précision élémentaire du monde médiéval. Avec l'expérience humaine et stylistique du Tasse, sur le monde renaissant qui décline, il passe une inquiétude inconnue, un égarement tendu vers un équilibre différent: seule, la synthèse opérée par le XVIII[e] siècle, au delà de la trompeuse proposition d'évasion de la littérature arcadique, essaiera de trouver cet équilibre dans une vision neuve, d'une clarté brillante [1].

●

Si c'est chez le Tasse, et non chez Marino, qu'il nous est donné de repérer le point de départ le plus sûr du goût baroque européen, c'est chez Marino cependant, et dans son célèbre *Adonis*, qu'il est possible de découvrir l'aboutissement exemplaire en lequel la nouvelle sensibilité se complut à se reconnaître et à se retrouver.

Le contenu du poème est mince et copieux à la fois. Sur une trame fragile foisonne une végétation monstrueuse d'épisodes. Si la courte légende des amours de Vénus et d'Adonis apparaît excessivement diluée dans les 40.984 vers distribués dans les vingt chants faits de huitains dont est

(1) V. dans mon livre : *Littérature et critique dans le temps*, Marzorati éditeur, Milan, 1954, le chapitre : *La polémique sur le baroque*, pp. 182 - 185. Pour le Tasse en particulier, je renvoie à mon autre volume : *Interprétation du Tasse*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples, 1951.

composé le poème, elle est en revanche toute brodée de digressions et de fables secondaires, de sorte que l'œuvre prend une saveur d'opulence pompeuse, de splendeur baroque. C'est pourquoi, le livre une fois posé, ce qui survit dans notre souvenir n'est pas un tissu narratif précis, une trame d'actions et de personnages. On ne se souvient pas de l'*Adonis* comme d'une vivante succession d'épisodes, au rebours de ce qui se passe si l'on pense au *Roland furieux;* ni même comme d'une série de figures très humaines, ainsi qu'apparaît aux yeux la *Jérusalem délivrée*. Le frêle fil conducteur de cette histoire d'amour semble se dérouler hors de l'espace et du temps: et, plus qu'une histoire, c'est une idylle brève, une rêverie délicieuse qui ne semble pas comporter de développement; comme réduites à une image ponctuelle, un instant de bonheur qui flamboie brusquement, puis languit et s'éteint non moins brusquement. De même, les protagonistes ne vivent pas. Leur réalité physique aussi bien que la physionomie de leur âme, est inconsistante. Amour et beauté sont des termes généraux en quoi se trouve épuisée la définition descriptive de Vénus et d'Adonis. Ce qui reste en nous, comme résultat de la lecture de ce poème, c'est uniquement un souvenir vague de corps langoureux et beaux, de couleurs roses et dorées, comme une peinture musicalement faite d'or et de rose justement, sur un fond de vert et d'azur, au milieu de perspectives trop encombrées, d'architectures fastueuses d'arbres et de marbres et parmi des reflets de gemmes et de perles; et, tout ensemble, c'est l'impression d'une prodigieuse floraison d'épisodes, d'une inépuisable richesse d'images et d'imaginations, d'une décoration surabondante et resplendissante.

A la base de l'expérience artistique d'*Adonis* on doit considérer qu'il y a, comme intention fondamentale de la composition, le dessein d'inventorier, de recueillir les accents les plus divers de la réalité, de rassembler une espèce de musée idéal, de constituer une galerie étonnante et précieuse. Et ce comportement de l'imagination, c'est essentiellement le développement de la poétique mariniste de l'émerveillement. C'est une intention d'émerveillement qui gît sous le projet de recueillir tout ce qui peut poétiquement être dit, dans ce recueil qui va du monde extérieur sensible au monde intérieur de la mémoire, qui va de la nature à la culture. Celles-ci sont en effet les deux grandes présences sur lesquelles est construite la perspective d'*Adonis,* la réalité physique d'une part, et la réalité littéraire d'autre part, le monde des choses visibles et le monde des choses lisibles. Les choses que la vue a observées et les mots que la lecture a fixés sont les vrais personnages, les protagonistes authentiques du poème.

S'il manque dans *Adonis* la complexité des sentiments et des passions, comme l'a regretté la critique romantique et post-romantique, déçue dans sa tentative pour y retrouver les

expressions les plus typiques de sa casuistique affective, en revanche il s'y présente une profusion de choses et de mots, de réalités naturelles et de références littéraires, de choses vues et de réminiscences poétiques. Tandis que l'attention du poète est indifférente au monde intérieur de l'homme, elle est tout entière projetée vers ce qui est extérieur à l'homme. Du monde humain, la seule chose qui stimule le poète, c'est la poésie, entendue comme un luxueux ornement, un objet exquis, plus que comme une réalité subjective de l'âme et de la conscience. Du monde humain aussi, devons-nous ajouter, ce qui l'attire, c'est l'amour, mais aperçu sous son aspect le plus déshumanisé, l'amour physique pur.

Les présences physiques assemblées par Marino dans son poème répondent à une loi de la quantité, tendue vers l'innombrable, et à une loi de la qualité, tournée vers le beau, ressenti, lui, comme émerveillant. Il serait impossible de suivre Marino dans son exploration du monde des choses, de répéter ses énumérations de matières, de l'accompagner dans ses incessantes descriptions de lieux et d'objets, d'animaux et de plantes, d'aspects du ciel et de figures allégoriques, de jeux et d'actions, qui se présentent comme descriptions indépendantes, et qui même franchissent la frontière des comparaisons. De ce point de vue *Adonis* est une véritable encyclopédie, qui veut épuiser tout le connaissable, tout ce qui peut être nommé (et, dans ces limites, également le monde intérieur des vices et des vertus, qui cependant sont évoqués dépouillés de toute intériorité, réduits à des figurations colorées, quasiment des statues allégoriques ou des peintures symboliques). Un défilé d'arbres et de fruits, une multitude de fleurs égaient les pages du poème, en une riante fête de lignes et de couleurs. Et le goût du poète se complaît dans la variété inépuisable de toutes ces choses, et s'enchante aussi lorsqu'il affirme une préférence pour l'une d'entre elles, de la multitude épaisse des représentants de cet exemplaire unique. C'est ainsi que se multiplie la présence de la rose. Une interminable floraison de roses envahit le poème si bien que nous serions tentés de définir la rose comme la fleur typique du goût baroque mariniste (en dépit de la fréquence avec laquelle elle revient dans la poésie antérieure) à cause de la fréquence avec laquelle elle apparaît et de l'analyse métaphorique à laquelle elle est soumise (qu'on en relise l'éloge célèbre au chant III) aux dépens de la passiflore elle-même, la fleur mystique, emblème de la passion du Christ (qui devient l'objet d'une célébration restée fameuse et souvent répétée par les poètes maristes); de la même façon que nous serions amenés à voir dans la grenade (dont la figuration est souvent tentée par le poète) le fruit cher à l'imagination baroque, et dans le paon (« l'oiseau pompeux et vain ») l'animal qui symbolise ce goût. Le paon lui aussi, dans l'innombrable série des oiseaux tout juste appelés par

leur nom ou au contraire objets d'éloges travaillés (comme celui très connu, du rossignol), constitue une image caressée par la fantaisie du poète, à côté d'autres animaux de luxe, chiens et chevaux surtout. Une série de très élégants pur-sangs défilent à l'envi dans le dernier chant, ornés de splendides harnachements, montés par des cavaliers aux vêtements et aux armes rehaussées d'or et de pierres précieuses, gagnants de magnifiques enjeux, de chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Dans tout le poème court un reflet diffus de pierres et de métaux précieux. Même sans un examen systématique de la langue, on est contraint, à la simple lecture, de remarquer la prédilection de Marino pour des mots comme or, argent, diamant, rubis, émeraude, perles, et ainsi de suite, qui se suivent avec une vigueur d'accent, une fréquence telle qu'ils en deviennent des mots thématiques, sinon même des mots-mythes. Même la femme, dans la poésie mariniste, trouve ses éléments de référence, son langage figuratif et sa transfiguration, dans ces substances précieuses. Mais les phénomènes de la nature eux-mêmes sont revêtus de cette riche matière: les aubes et les crépuscules en sont ornés. Il est donc inévitable de voir bibelots et diadèmes, meubles, fontaines et palais, forgés et décorés de ces riches matières; et que, des simples métaphores, on passe au paysage proprement dit lui-même construit de pierres rares, irradié par un halo fabuleux. A côté de la richesse scintillante des joyaux paraissent les étoffes et les vaisselles raffinées, les tapis et les meubles, les tableaux et les livres, qui créent tout un cadre domestique somptueux. Puis les architectures imposantes de palais, les perspectives monumentales de parcs et de fontaines (qui semblent évoquer comme un lointain pressentiment de ce qui sera le décor somptueux du palais de Versailles, avec ses salles dorées, ses architectures irréelles, avec ses jardins et ses jeux d'eaux: parce que, si Le Nôtre, Le Vau et Mansart ont subi quelque influence littéraire, on est tenté de dire qu'elle est partie d'*Adonis*, du poème royal, écrit à la Cour des rois de France, au début du XVII^e^ siècle, et dédié à ces rois). Des épisodes comme la toilette de Vénus, la danse, la représentation théâtrale avec l'étonnant plateau tournant, la partie d'échecs (excepté les imitations de Vida), etc., veulent être d'élégantes évocations de la vie, des peintures de mœurs exquises. L'épisode même de l'enterrement d'Adonis, qui, partant de particularités curieuses propres à des funérailles de luxe, s'achève en défilé coloré de carnaval, reste dans la mémoire uniquement à cause d'éléments isolés de faste décoratif (*Adonis* pourrait être une source copieuse d'idées pour chars carnavalesques tapageurs et mascarades originales !)

Marino, tandis qu'il accumule les aspects du réel, et se complaît à leur nombre, ne reste pas indifférent à leur qualité pour autant. Il sélectionne, il admet, il exclut,

préoccupé de leur espèce, de leur caractère d'agrément, d'attrait dû à la beauté ou à la rareté (agrément qui se transfère quelquefois de la chose elle-même à sa représentation très habile, au morceau de bravoure sur la chose). Ce que Vénus dit du paon, Marino pourrait le répéter des objets de sa poésie :

Et moi qui suis toujours aussi prompte à bannir
De mes jardins toutes formes laides et tristes,
Je m'enchante et jouis de l'avoir mis ici,
Tant ce lieu, de l'avoir, gagne en grâce et noblesse.

Un exercice rigoureux de contrôle et de choix, guidé par la règle essentielle de l'émerveillement, préside à l'opération qui rassemble, entasse et forme les pages d'*Adonis*. A vrai dire, on pourrait objecter qu'à l'intérieur des vastes frontières du poème trouvent place, elles aussi, des choses difformes et déplaisantes. On doit cependant observer qu'en ce cas il s'agit d'éléments de clair-obscur impossibles à supprimer, ou bien de quelques produits d'une intention d'émerveillement mal venue, ou enfin de quelque élément des mythes ou des morceaux littéraires en général que Marino reproduit et collectionne.

Ces « morceaux » de poésie ou de littérature que Marino emprunte à certains auteurs et insère dans son poème, quelquefois avec d'insignifiantes retouches, et qui lui ont valu la réputation de plagiaire, répondent en effet à son goût fondamental de collectionneur, à ce plaisir, qui est à la base d'*Adonis* (et qui en détermine la structure si touffue), de rassembler des choses admirables. Ce sentiment, qui lui fait réunir dans l'espace idéal de son volume, comme dans un musée fantastique, de belles choses du monde physique, le conduit aussi à rassembler des pages précieuses, choisies et presque découvertes par le monde littéraire. De la naissent les pages sur le jugement de Pâris, sur Amour et Psyché, sur les mythes de Narcisse, de Ganymède, de Cyparis, d'Ila, sur les fables d'Hyacinthe, de Pampinus, d'Acis, de Calamus et Carpus, de Hero et Léandre, sur le voyage de Vénus à la recherche de Glaucus, sur Filaurus et Filora, etc... qui sont comme de vastes toiles ou des camées charmants, reproduits pour le plaisir de les posséder de façon définitive et quelquefois pour celui de les restaurer et de leur donner une facture plus accomplie. Ces fables mythologiques, et, d'une façon générale, ces reproductions littéraires, oscillent (mise à part l'influence des modèles), entre le ton un peu abstrait, désincarné, les lignes légères et irréelles, propices à la naissance d'une auréole fabuleuse, et le ton fastueux, soutenu par une virtuosité stupéfiante, tout scintillant de festons et d'ornements. Ce sont deux tons différents qui sont choisis selon que prévaut l'intérêt pour le contenu mythique ou l'intérêt pour l'expression de ce contenu, comme il le trouvait dans les modèles qu'il consultait fiévreusement en cachette.

Mais dans *Adonis*, en dehors du rythme expressif qui vient d'être analysé, l'on rencontre un autre élément structurel, le thème de l'amour, qui correspond à une nécessité inévitable de la composition, liée à la fable centrale du poème, laquelle roule justement sur l'amour de Vénus et d'Adonis. Cependant toute cette matière amoureuse ne demeure pas étrangère au ton, ni aux dispositions fondamentales du poème. L'amour, pour Marino, s'il se limite essentiellement à une pure satisfaction des sens, apparaît d'autre part dépouillé de toute ardeur brutale, étranger à toute violence, à toute crudité, à tout grossier matérialisme. Il ne devient pas, comme disait le poète lui-même, « chose sale ». L'amour se chante avec morbidesse, et se transforme en douceur langoureuse. Dans sa représentation les lignes trop fortes et les couleurs trop appuyées tendent à s'atténuer selon des contours flexueux et des teintes molles. C'est ainsi que l'idéal masculin se trouve incarné non pas dans la virilité guerrière et musclée de Mars, mais dans l'adolescence efféminée, langoureuse et tout au plus vaguement sportive, d'Adonis. C'est ainsi qu'une lumière rieuse passe malicieusement sur certaines situations scabreuses, et leur confère de la légèreté, par exemple dans le huitain qui saisit l'attitude des trois déesses devant le spectacle offert par Mars et Vénus emprisonnés dans le filet de Vulcain. L'amour apparaît comme l'occupation dominante, la pensée principale d'une vie élégante et luxueuse; il semble devenir lui-même une forme de luxe. C'est l'unique activité concevable en ce monde d'une immobile splendeur décorative, l'unique possibilité d'action dans ce cadre doré de choses parfaites.

On pourrait donc définir *Adonis* comme un poème du luxe et de la luxure: poème où le luxe dégénère, à cause de l'opulence fastueuse, en sensualité; et où la luxure se tempère, à cause de la mollesse léchée de ses teintes, en raffinement voluptueux. Et c'est justement en tant qu'épopée du luxe, — mais dans cette limite seulement, — qu'*Adonis* peut être une épopée de la paix, le « poème de paix » comme le définissait Chapelain, mais en un sens cependant différent. Un poème où l'on ne constate pas vraiment une absence de sensibilité, mais où se manifeste une présence bien définie d'humanité, où se trouve célébré le sens de la vie comblée, la joie, quelquefois toute fraîche émerveillée, d'une réalité délicieuse; joie cueillie par un goût maniériste, possédée dans l'ivresse, et sur laquelle enfin passe, comme une ombre fugitive de mélancolie et de mort, la conscience du temps qui fuit et détruit:

La beauté c'est l'éclair, et l'été n'est qu'une ombre
Qui ne sait arrêter le flux irréparable.
Une barbe importune, une ride injurieuse
Envahissent bientôt le chef-d'œuvre des dieux.

Le temps s'évanouit et nous quitte rapide,
Change le poil, éteint les yeux, tarit le sang,
Et l'Amour moins que lui n'a pas l'aile moins vive;
Joue duveteuse et fleur de l'âge fuient ensemble.

Un poème dont le grand modèle suggestif est encore le Tasse (Le Tasse, et non L'Arioste comme on l'a proposé, — tel est le point de référence constant). Mais sans la résonance religieuse du Tasse. Pour le poète de *La Jérusalem délivrée,* la vie est une floraison perpétuelle d'illusions qui se fanent aussitôt en désillusions, elle est un songe instable qui renvoie à une autre vie, la vie véritable. Pour l'auteur de l' *Adonis* au contraire, les choses offrent une résistance plus grande: même emportées par le temps et destinées à la mort, tant qu'elles sont dans le temps elles se dressent avec une réalité propre, une durée propre. A l'intérieur du temps se déploie donc concrètement, si exigu soit-il, un espace où le bonheur est possible. D'où le reflet vif, tout terrestre, de la conscience du temps qui s'enfuit, de la mort et de sa mélancolie, dans l'œuvre de Marino, comme une invitation à tendre vers les choses une main plus avide, à la refermer plus voluptueusement sur elles en prévision du jour où le temps les lui arrachera. D'où la diversité de sa musique, si courante, si égale, trop courante et trop égale; si précipitée, si monotone à la fois; sans silences et sans respirations, sans pauses et sans méditations. C'est pourquoi reste vrai pour Marino ce qu'Antonio Machado, dans son *Art poétique de Juan de Mairena* considérait comme propre à toute la métrique baroque, c'est-à-dire « l'usage de la rime avec un caractère plus ornemental que mélodique » sans aucune « valeur de commémoration », sans aucune « émotion du temps ». La musique et la métrique fébriles et *labyrinthiques* des sens, justement; et non pas celles, méditatives, de l'âme; celles, toutes nourries d'échos spirituels, du Tasse [2].

●

Mais une inquiétude pensive (même au sein de mainte recherche purement gratuite) n'est pas absente chez les poètes après Marino, spécialement chez ceux des dernières années du siècle. Il suffirait de citer en tout et pour tout Lubrano. Ce jésuite napolitain de la seconde moitié du XVII[e] siècle retrouve, sur la base de la poétique baroque, quelques-unes des plus vigoureuses expressions du sentiment religieux du siècle. Avec Lubrano, l'expérience baroque est audacieusement exploitée, et poussée à ses conséquences extrêmes, son

(2) Voir mon introduction (spécialement pp. 46-56) à : *Marino,* Œuvres choisies, Turin, U.T.E.T. éd., 1954.

langage, agité par un sens analogique bouillonnant, émerveillé de stupeurs magiques, est l'expression cohérente de sa vision du monde. Chez aucun poète le sentiment de l'instabilité du réel, — qui fut essentiel à la vision de la vie propre au baroque, — n'est aussi vif que chez lui; le sentiment de la mutabilité des formes, des forces qui menacent les apparences humaines, de l'illusion qui enveloppe la vie. Toute sa religiosité est nourrie de ces thèmes baroques: et c'est pourquoi elle s'alimente moins aux certitudes transcendantes du dogme qu'aux inquiétudes, humaines et terrestres, de la conscience de la vie qui passe, du temps qui détruit, de la mort qui menace, des tristesses de la tombe (et aussi, mais plus rarement, de l'attente de la résurrection).

L'intuition du monde qu'ont tous ces poètes, du reste, insiste sur la réalité menaçante du temps fugitif et voleur, et sur la présence obsédante de la mort lugubre et désolée. Si le moyen âge avait découvert le temps comme une durée de type inférieur, par laquelle existent les choses qui sont dans l'ordre de la matière, et par les vicissitudes de laquelle l'homme se reconnaît mortel, cette durée restait sentie comme conduisant à l'éternité, à Dieu: le moment du présent se remplissait donc de futur, d'une divine espérance d'infini. D'autre part, la Renaissance avait découvert la temporalité comme le théâtre de l'immortalité, sur lequel l'homme peut s'affirmer et laisser le souvenir de soi-même, maître de son destin, artisan de sa fortune, conquérant de sa gloire: de sorte que le présent semblait se charger de passé, d'histoire mémorisée [3]. Mais à l'âge baroque, alors que l'immanence de la Renaissance ne satisfait plus, lorsque la structure linéaire de la réalité médiévale apparaît étrangère, l'homme se sent douloureusement seul, le temps se pose avec un caractère d'extrême instabilité, comme un présent sans l'espérance d'un futur et sans consolation d'un passé, comme un instant menacé continuellement par le futur, enseveli sans remède par le passé. D'où l'attention accordée à la mort, la mort vue comme dans une perspective tragique de destruction, de sépulture. La putréfaction de la tombe, le squelette et le crâne, la poussière à laquelle aboutissent les os eux-mêmes, la pierre tombale: autant d'images inquiétantes de cette poésie de l'âge baroque. Age qui n'a pas connu, comme le Moyen Age, ceux qui (de François d'Assise à Pétrarque) invoquent « notre sœur la mort », ou célèbrent la mort « belle » sur le beau visage de la Dame effleuré par l'aile funèbre. La mort, par ces poètes, est ressentie comme une ennemie, comme un motif d'horreur, une source de douleur et d'épouvante. C'est la voix sourde et tranchante des prédicateurs contemporains qui semble résonner dans leurs vers, et déclencher les échos d'une méditation frissonnante et profonde, cette voix qui, si

(3) V. le beau livre de G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, 1950.

mondainement que ce soit parlait ailleurs de « réserve mentale » et faisait confiance à « l'adresse industrieuse ».

Sentiment de la mort, adresse industrieuse, réserve mentale : autant d'attitudes d'âme ou de style profondes ou superficielles, sincères ou fausses, d'une même intuition fondamentale de la réalité, d'une condition de vie essentielle à la civilisation baroque, auxquelles semblent se rattacher la sensibilité comme les manières de l'art mariniste. La poétique de la variété elle-même (et l'innombrable série prédicative de la femme, à laquelle elle donne lieu) peut probablement se raccorder à cette intuition par ce caractère qu'elle assume dans l'économie totale de ces *canzonieri :* caractère de recherche changeante de tout ce qui est possible, d'inquiétude à l'égard de l'aspect provisoire de tout ce qui est particulier. Du reste, à cause du lyrisme amoureux justement, c'est souvent que s'insinue un motif d'incertitude, d'évanescence et d'illusion, dans l'objet représenté. Ce peut être soit les doutes de l'amant sur l'interprétation d'une expression de visage, d'une attitude, d'un cadeau de sa dame ; soit les subtiles hypothèses bâties sur une situation (à la manière pétrarquiste, mais renouvelée par une conscience différente) avec des complications d'échos de pensées, des reflets allusifs ou illusoires, une poursuite très enchevêtrée de certitudes, de points qui sont sentis comme instables et fuyants ; soit certaines anxiétés affleurant à l'improviste, certaines insatisfactions amoureuses ; soit même la perplexité amusée devant le choix à faire entre deux ou plusieurs femmes, ou bien entre la dame et quelque chose d'autre qu'elle ; soit l'éclipse réciproque de la réalité par l'illusion, de l'illusion par la réalité, sur une figure ou dans une situation amoureuse dans la perspective ouverte par le jeu d'un miroir, d'une ombre, d'un portrait, d'un décor de théâtre ; soit le sentiment de la beauté qui s'évanouit et décline ; soit dans le style qui reflète tout cela, des recherches de contraste, des ruptures d'équilibre et de clarté : comme il arrive dans des sonnets sous forme de séquence parallèles interrompues de manière imprévue par une chute sur une discordance, — ou dans les constructions bourrées d'énumérations, ou dans l'emploi ambigu d'un mot employé tantôt au sens propre, tantôt au sens figuré. C'est ainsi que les confessions de certains poètes sur la fiction de leur amour, qui pourraient être interprétées de façon positiviste comme des preuves d'insincérité (soit qu'on considère les confessions elles-mêmes comme fausses, hypocritement dues à des mobiles de conformisme très Contre-Réforme ; soit qu'on considère effectivement comme étant fictifs les amours chantés comme étant vrais), ou bien, à l'opposé, de manière idéaliste, comme un document sur ce détachement esthétique qui scinde consciemment la vérité lyrique d'avec la vérité pratique et contingente (est-ce que Virgile, comme le dira Battista, a jamais été berger, ou

soldat, bien qu'il ait chanté « Palé et le dieu des Thraces » ?), ces confessions, donc en réalité correspondant seulement à cette propension à s'attarder sur les rapports, et sur les formes des vérités les moins sûres et les plus inquiétantes. C'est ainsi également que l'usage massif des métaphores, surtout dans la représentation de la nature, usage qui déplace les apparences d'une réalité à l'autre, qui mêle et confond les choses entre elles, collabore à cette vision d'une réalité instable, à ce métaphorisme universel, ou métamorphisme universel (en lequel, précisément, les mythes des métamorphoses, objets d'une préférence particulière de la part de ces poètes, déterminent eux aussi des lignes en mouvement). Mais ces « formes qui volent », ainsi qu'on a nommé les procédés du style baroque en matière d'arts plastiques, sont une intuition morale avant d'être une réalité esthétique : un fait humain, avant d'être un fait de style. Le thème ascétique chrétien de la vanité des choses terrestres, de la caducité de la beauté comme de la richesse et de la gloire, prend des proportions grandioses à l'époque baroque et répand un voile de mélancolie sur tout, se rattachant ainsi au sentiment typique de cette époque, sentiment d'inquiétude des esprits et d'oscillation des formes : les choses de la vie, belles et agréables, si elles apparaissent parfois dans ce lyrisme, comme savourées par des sens avides, sont aussi trop souvent obscurcies par la tristesse du destin de mort de l'homme, qui ne possède alors que provisoirement ces choses, et même ne les possède jamais dans leur plénitude fût-ce un instant, parce que, point sur lequel insisteront ces poètes, toute chose bonne a son aspect mauvais, toute chose belle son côté laid, car tel est l'état de l'homme que

... Le ciel unit toujours
D'un même lien funeste et le mal et le bien.

Plus encore, ces choses mêmes, les plus désirables, que donnent l'amour et la fortune, semblent s'altérer, déchoir dès qu'elles sont touchées par le désir de l'homme :

On méprise aujourd'hui ce qu'hier on voulait...
L'amour n'est qu'un éclair, la fortune est du vent

Ainsi le sentiment du temps qui passe avec rapidité, qui change les formes, perçu qu'il est dans l'instabilité de l'instant fugitif, approfondit encore cette vision de la vie du baroque, vision à laquelle d'ailleurs la mort elle-même ne paraît pas se soustraire, puisque l'un de ces poètes, Antonio Basso, pourra dédier un sonnet *A la cendre des os d'un cadavre humain*, pour décrire « la naturelle mobilité de notre matière corruptible, inquiète même dans les cendres de l'homme après qu'il s'est éteint ».

C'est peut-être dans cette intuition, tout ensemble esthétique et morale, — en laquelle il semble que se résolve en grande partie également l'intellectualisme de jeu comme la saisie sensuelle du réel (qui sont deux façons de réagir de cette intuition), — que l'on peut indiquer la ligne la plus féconde du lyrisme baroque. Et la plus constante aussi : même dans la diversité des tendances régionales ou individuelles, ou dans celle des temps et des courants. Car il n'est pas niable, même s'il n'est pas toujours commode de la saisir, qu'il existe entre ces poètes une diversité de physionomie, de ton, d'accent. Par exemple, la manière hyperbolique et dynamique d'Achillini se distingue de la molle et langoureuse élégance de Preti, la manière atroce et tourmentée d'Artale n'est pas l'exquis raffinement de Pietro Casaburi (si différent de son frère Lorenzo, plus banal). Par exemple aussi, les façons des Lombards, plutôt peu mobiles, avivées seulement par un certain goût de réalité savoureuse, se distinguent des façons des Napolitains, plus colorées, plus brillantes, ou de celles des Vénitiens, plus mélodiques et sensuelles. En outre, la composition plus mesurée des auteurs du début du XVII^e^ siècle apparaît très différente de celle, audacieuse et désordonnée, des auteurs de la fin. Au reste, il ne vaut probablement pas la peine d'insister trop dans la tentative de marquer ces différences. Il s'agit en effet, concernant ces poètes, de conduire une recherche critique d'ensemble, puisque la signification historique de leur recherche poétique se présente avec une valeur collective d'ensemble, et non individuelle. Le tableau de ces poètes maristes ne nous offre en fait aucune grande figure de créateur, aucune de ces rares personnalités qui, tout en nous faisant don de leur œuvre, impriment à l'histoire au moyen de cette œuvre, des forces et des développements neufs : il nous offre au contraire une troupe d'expérimentateurs, d'analystes inquiets, qui ne comptent pas tant par les moments isolés de poésie qu'ils atteignent parfois, que par leur expérience générale et leurs efforts pour renouveler le goût poétique. On ne saurait en vérité nier qu'un idéal nouveau de poésie ne soit né de l'action de ces poètes : idéal nouveau dans les situations et dans les émotions, dans les formes et dans les mots. Et c'est pour cette œuvre de renouvellement (souvent active mystérieusement et secrètement à l'arrière-plan de la civilisation des lettres) qu'ils comptent dans l'histoire littéraire, qui est l'histoire de l'évolution du goût poétique, et donc, en définitive, l'histoire de la poésie aussi [4]..

GIOVANNI GETTO.
(Trad. G. M.)

---

(4) V. mon introduction à : *Poètes maristes*, U.T.E.T., éd., Turin 1954, pp. 70 - 73. Sur les autres courants de la poésie baroque, voir mon étude : *Un chapitre de la littérature baroque : Gabriello Chiabrera*, dans « *Lettere italiane* » Janvier-Mars 1954, pp. 55 - 89.

AU LARGE

Belle aurore de petits galets blancs.

Un dernier rossignol avait atteint la cime du chant et par les sous-bois en pente dévalait maintenant vers la dernière épousaille.

Belle aurore de petits galets blancs.

Loin derrière la mer il y eut ce silencieux fracas de soleil cordes et cuivres debout et rutila fastueuse sur les flots la grosse bague du Sud au doigt de l'horizon corsaire.

Belle aurore de petits galets blancs.

Nos yeux s'étaient posés sur le sein des collines y pressentant d'or un amoureux trouble de genêts alors que la première hanche coupait déjà de son diamant la vitre verte de l'eau.

Belle aurore de petits galets blancs.

Une colombe jaillit des toits du village or la paix régnait depuis toujours sur les graines et les épis.

Belle aurore de petits galets blancs.

LA CLAIRIERE DES AMANTS

Arcs aimables de fleurs en clairs bataillons sous les charmilles nous mourûmes au printemps tués de frénésie sous vos flèches.

Nous étions allongés nus dans la clairière et par le goulot de nos plaies amoureuses s'échappait en nectar le sang et une prolifération d'élytres d'ailes et de carapaces versicolores foisonnait autour de nous en vrac.

Blanchis par la chaux du soleil et rongés jusqu'à l'os nous continuâmes longuement à mourir et une sombre meute de fourmis caravanières emporta vers la nuit nos carcasses luminantes lorsque cilla l'étoile au guet de l'écureuil.

Quelque part dans la forêt vous l'aurez peut-être rencontré ce nuage miroir d'asphodèles immobile au-dessus d'une subite envolée de phlox drus et d'aromes comme une stupeur.

QUAND LE PAMPRE DES VIGNES

Quand le pampre des vignes fait des boucles folles sur le front de la Déesse des coteaux et que les gros silènes poilus auscultent et font du doigt retentir les tonneaux en baisse dans les celliers.

Quand l'alcool de l'idée fixe flambe aux yeux du faune incendieur de forêts au travers de l'aride branchage.

Quand les chèvres et les boucs font une sarabande du diable dans les étables et que les tarentes se glissent jusque sous l'oreiller.

Alors Vénus est plus belle que nature quand elle sort de la mer à minuit et que par les vallons elle remonte nue vers les terres où elle se fond en baisers de chair vive dans la bouche des amants sur l'herbe.

Et retourne au fond d'eux vers la mer.

ETE CRISPANT

L'immobile éclatement des terres rouges un rire insolite de bleuets et de coquelicots les nattes tordues des vignes un manoir de nuages où vient aux créneaux sans vent se défaire de l'invisible mer dormante l'espace un fracas de cigales qui retombe en poussière les cendres brûlantes du soleil éparses dans l'air ô mon austère désir baiser baiser crispé d'une journée d'été baiser baiser écho perdu dans l'ombre sans voix d'un puits desséché.

LE VILLAGE CAPTIF

Flambaient les lavandes. Du puits à sec souffle d'une voix morte. Tout autour les rocs avaient des fixités d'aspic.

Lèpre de pierre un village. Vieux empereurs sans couronne des figuiers convulsifs y détenaient à tout jamais le trésor oublié.

Une Voie ligure rappelait ses derniers figurants. Tout se convertirait bientôt en cendres et les infernaux fendaient le sol de leurs griffes.

Mais ta voix de menthe cachée tourne soudain la clef des sources et tout se remet à chanter dans une panoplie de fraîcheurs.

NOCTURNE

Sabre de roseau dans la gorge tout à coup s'étaient tues les grenouilles. Une grosse lune à l'arrêt jetait un seul œil cassé par dessus les haies.

Où étais-tu ma Transparente. A peine posée sur mes cils que te voici dansante luciole à la cime des tiges te voilà fuyant et prolongeant jusqu'à moi un long baiser infidèle.

Débordant sur le ciel la lune apparut dans toute son horreur d'étal au premier acte des nocturnes merveilles.

Déjà contre moi à l'extrême frais de ton parfum tu demandais à notre amour la protection de ma confiance.

De derrière les coulisses monta le chant d'un coucou monta du bout du monde.

Là où tombe le soleil.

UNE

Une maigre et mate et sombre en haillons
Une aux yeux de pierre noire solitude fermée
Une humant une odeur de chèvre et de bauxite
Une ayant dans sa poche des olives durcies
Une cherchant peut-être un sauvage figuier
Une vers la pente aux lézards d'un torrent à sec
Une qui mâcha le thym et meurtrit les lavandes
Une que taraude la lèpre et le tournis
Une muette et âpre et ardente aux mains croisées
Une que le berger dans sa nuit a cru croiser

Une vers qui son chien de garde a longuement flairé
Une que l'arrière Provence dans ses baous tient captive
Une que la fiction nous rendra reconquise
Habillée de verdure et couronnée d'aiguail
Forte de tous ses sels bourrée de vitamines
Nous en aurons fini d'unifier nos conquêtes
Dans l'embellie de notre sol et de nos astres
Le matin de la Fête des Quatre Saisons.

SOLIDARITE DE L'ESPECE

Dans leur translucide profondeur sulfatée tournaient les vignes sur leur torse immobile et au-dessus d'elles le rouge des premières pêches voulait à tout prix tenir pour les grappes vertes encore la promesse de l'alcool dans les grains.

ANDRÉ VERDET.

ANDRE LIBERATI

LA CONNAISSANCE

Pour Annik et Odette,
en témoignage de la parole de Philippe

I

On vend son âme au diable. On donne son âme à Dieu.

Dieu est trop riche ou trop pauvre pour acheter. Il n'accepte que les cadeaux.

Qu'est-ce que diable, qu'est-ce que Dieu ?

Je ne sais pas. Mais je sais que je n'ai plus peur du diable.

Il s'agit donc de savoir si tu vends ton âme ou si tu la donnes. Si tu la vends, c'est toujours au diable que tu la vends. Si tu la donnes, c'est toujours à Dieu. Le diable est dans vendre. Dieu est dans donner.

Si tu te vends à Dieu, c'est au diable que tu te vends. Si tu te donnes au diable, c'est à Dieu que tu te donnes.

Alors, de quoi as-tu peur ?

II

Devenir conscient, c'est perdre son innocence. Connaître, c'est manger le fruit défendu. Et c'est l'essentiel.

L'homme doit d'abord perdre son innocence ; pour l'obtenir par la suite de nouveau en sachant qu'il la possède.

Tout le monde, l'univers tout entier est connu de Dieu. L'essentiel n'est donc pas d'être connu, mais de savoir qu'on est connu de Dieu.

Etre connu de Dieu sans le savoir, c'est littéralement être possédé du diable. Dieu inconnu c'est le diable. Il faut connaître, c'est-à-dire qu'il faut transformer le diable en Dieu. Qui aura peur d'un diable dont il connaît le secret. Le secret du diable c'est Dieu.

Il faut savoir que diable et Dieu ne font qu'un. Mais il faut mériter ce savoir pour le savoir vraiment. Tous ceux qui vivent le savent puisqu'ils vivent sans remords. Mais il savent sans savoir. Ils le savent dans les actes, ils ne le savent pas par l'esprit.

III

Vivre, c'est assassiner Dieu.

Il faut savoir cela et vivre quand même. Il faut crucifier Dieu sans cesse. Mais qui peut assassiner Dieu sans remords si ce n'est Dieu lui-même. Dieu seul est innocent. Et c'est pourquoi Dieu doit s'unir à nous.

Le secret, c'est l'innocence. Il faut savoir que nous sommes innocents. Mais savoir, c'est perdre son innocence. Il faut donc perdre son innocence pour savoir qu'on est innocent. L'innocence est alors projetée dans le passé. C'est le paradis perdu. C'est la naisssance du temps.

Nous avons mangé le fruit. Nous savons alors que nous étions innocents sans le savoir. On a donc été obligé de tuer cette innocence pour la connaître. On a été obligé de tuer le Christ pour connaître l'innocence.

IV

Tout le monde est innocent sans le savoir. Tout le monde est connu de Dieu. L'homme est innocent tant qu'il ne le sait pas. Mais alors il n'est pas vraiment un homme. Il est une pierre, un animal, un enfant.

Pour devenir un homme il faut qu'il sache.

Nul n'est censé ignoré la Loi.

Le crime essentiel n'est pas de commettre un crime mais c'est d'ignorer la Loi.

La Loi c'est l'innocence.

Celui qui le sait n'ose plus croire qu'il est innocent.

Le but est de dire : je suis innocent.

Seul Dieu est innocent.

Dieu seul peut donc dire : Je suis innocent.

Il faut donc que Dieu et je ne fasse plus qu'un pour que je puisse dire : Je suis innocent.

Il ne peut pas en être autrement.

Accusé, je dois absolument avouer la vérité. La vérité est que je suis innocent. Quand oserai-je, quand aurai-je le droit de le dire absolument ?

V

L'Arbre du Bien et du Mal et l'arbre de la Croix sont un seul et même arbre. Manger le fruit défendu, c'est savoir qu'on assassine Dieu. Il est défendu par ce fait qu'on perd son innocence quand on est un assassin. Tant qu'on ne le sait pas, on peut se croire innocent, mais quand on a mangé le fruit de l'Arbre de la Connaissance, on n'a plus le droit de dire : je suis innocent.

Innocent de quel crime ?

Si tu ne sais pas quel est le crime, comment oseras-tu prétendre que tu es innocent ?

Si tu sais que ce crime est l'assassinat de Dieu, qui est innocent en dehors de la victime ?

Personne.

Connaître Dieu c'est d'abord se connaître soi-même coupable.

La Croix signifie donc qu'il faut s'immoler avec Dieu pour avoir le droit d'immoler Dieu et pour avoir le droit de le donner aux autres.

Le pain et le vin, notre nourriture, c'est la chair et le sang de Dieu.

Il faut donner Dieu aux hommes sous la forme de nourriture.

« Mangez-Moi et vous vous transformerez en Moi ».

Cela signifie : « Tuez-Moi vraiment et vous ne ferez plus qu'un avec Moi ».

Car qui peut vraiment tuer Dieu en dehors de Dieu Lui-même.

VI

Connaître Dieu, c'est être coupable. Connaître Dieu est un crime. Car pour connaître Dieu il faut se séparer de Lui, il faut L'assassiner.

Tout ce qui n'est pas Dieu est coupable, criminel, condamné irrémédiablement.

Tout ce qui est mortel mourra. Seul ce qui est immortel est au-delà de la mort.

Le feu de l'amour réduit tout ce qui est mortel en cendres. Seul mérite de survivre ce qui survit à ce feu.

Alors de quoi as-tu peur ?

Dieu est lié à toi comme le feu au bois, pour te consumer.

Tu es, de ton côté, lié au monde comme le feu au bois, pour le consumer.

Le feu de l'enfer et le feu de l'amour sont un seul et même feu.

Brûle.

VII

Etre dans la caverne, c'est être aveugle, être dans l'erreur, ne pas voir ce qui est.

L'homme qui cherche la vérité sort pas à pas de la caverne. Il voit le soleil. Il revient ensuite dans la caverne pour partager son savoir avec les autres hommes.

Mais il n'a pas renoncé au soleil pour les autres.

Il est retourné dans l'obscurité, il est redevenu aveugle parce qu'il s'est, au contraire, obstiné à garder les yeux fixés sur le soleil. Il est aussi aveugle que les autres hommes. Il s'est de nouveau perdu dans la foule, non par renoncement volontaire à la vérité mais par amour de la vérité. C'est le soleil aveuglant qui l'a ramené dans la caverne et non sa volonté propre. Il n'a en aucune façon rebroussé chemin. C'est pourquoi il peut dire que le chemin qui monte (vers le soleil) et le chemin qui descend (vers la caverne) sont un seul et même chemin.

Il est aveuglé par la vérité. Il est aveuglé par le soleil. Il a quitté la nuit de l'ignorance pour entrer dans la nuit de la connaissance.

Il sait, à présent, qu'il est connu de Dieu.

Mais cette connaissance est une nuit parce qu'il est toujours homme parmi les hommes, aveugle parmi les aveugles, dans cette caverne inondée de soleil.

MON FRÈRE LE PROGRÈS, MA SŒUR LA MACHINE

« ...et de désir ne leur manquait pas du repas où tous sont égaux ».

HOMÈRE.

Il m'a fallu longtemps pour comprendre le mot progrès. Il m'a fallu longtemps pour comprendre le secret de ma sœur la machine, fille, comme nous, de notre mère la terre. Ceux qui la méprisent et la calomnient sont ceux-là mêmes qui en profitent. Ceux, par contre, qui ont obtenu d'elle peu de chose, et qui l'ont obtenu dans la peine et le sang, savent que c'est leur sœur, et qu'il faut la délivrer, l'arracher aux mains des incapables pourqu'elle devienne notre servante docile et intarissable.

L'ouvrier, le bâtisseur de barrages, merveilleuses pyramides de notre temps, huile, graisse et nourrit la machine belle, précise et sérieuse, aux multiples rouages. Il la fait briller. Dans son cœur il l'aime. Un orgueil légitime illumine son front.

Moi, quand je marche dans la rue et que je considère chaque objet dans son calme et sa beauté, la gouttière, la poignée de cuivre de la porte, la plaque ronde de métal sur laquelle est écrit « Gaz de Paris » ou « Electricité de France », je sens la joie m'envahir devant tant de bonté.

Chaque objet est un miracle, un fruit savoureux, façonné par la main habile d'un de mes frères, guidé par l'intelligence et l'amitié. Sur cette épingle, sur ce ticket de métro, un homme s'est penché, plein d'attention, et a donné généreusement les plus belles heures ensoleillées de sa vie.

A tant d'amour, comment ne pas répondre par l'amour ?

Chaque objet est un geste amical. Un signe. Déchiffrez donc le message amoureux des objets manufacturés. Je voudrais, pour ma part, en épeler chaque syllabe.

Je sais tout cela parce que l'amour du monde de mes frères, un jour, m'a dispersé, graines dans les sillons. L'amour m'a jeté à la rue.

L'HOMME EST GENEREUX

Je peux, à présent, rompre le pain ensoleillé et le manger sans remords. Mes yeux s'ouvrent. Je salue le monde et la caresse fertile des hommes, le travail.

N'opposons plus dédaigneusement les forêts de la nature aux forêts merveilleuses des villes, construites amoureusement, pierre par pierre, tuile par tuile, feuille par feuille. La maison en construction est un arbre au printemps, un arbre transparent dont on distingue les branches, les charpentes; il n'a pas encore revêtu son feuillage.

Chaque fenêtre éclairée, dans la maison enfin habitée, est un fruit mûr; c'est l'été.

L'hiver, ce fut le terrain-vague, le quartier dévasté par le bombardier cruel, la terre abandonnée aux méchants.

Mais l'architecte est là. Il observe ce terrain; son regard est confiant, sa pensée est féconde car il connait la science des hommes.

Nous t'avons nourri, nous avons fait de toi un savant, architecte, construis-nous notre maison.

L'hiver sera désormais cette page blanche sur laquelle tu traceras tes plans. Savants, ingénieurs architectes et vous, jeunes poètes, noircissez vite ce papier pour ramener la belle saison.

Car le monde des hommes a ses propres saisons. J'ai appris à les connaître une par une et les révère.

En saluant la beauté du monde, j'ai appris à saluer la générosité des hommes.

LE BEAU LANGAGE

Moi, qui ai aimé d'amour vrai chaque pierre de mon chemin et, par dessus tout, la pierre travaillée par la main de l'homme, la brique, le pavé, parce que j'ai compris toute l'amertume du travail, et par delà cette amertume toute la beauté du travail, moi qui ai surpris le secret de chaque mot, de chaque pierre que j'ai su ouvrir comme on ouvre une huitre pour en savourer le fruit tout en buvant du vin blanc, moi qui ai ouvert l'oursin des mots nouveaux avec des ciseaux de clarté, moi qui, dans l'air matinal, ai fait retentir mon langage, monnaie sonore frappée à l'effigie du soleil, je peux vous dire : aimons les mots car les mots viennent de nos frères et retournent à nos frères.

Accueillons-les donc fraternellement. Soyons ce carrefour, ce foyer incandescent d'où ils rejailliront plus neufs, plus précis, plus réels.

Avec ces pierres que j'ai su faire chanter comme une plage de galets, construisons de beaux édifices qui abriteront la pensée. La pensée habite la phrase et l'anime comme le coquillage sa coquille. Soignons notre syntaxe, cultivons notre vocabulaire ; ne laissons pas se lézarder les murs ni se ternir les cuivres. Car nous aimons désormais le beau langage, jeunes poètes, et célébrons les noces des mots et du réel.

JE CHANTERAI TOUT

Ouvrier, tu es dans ta sueur comme un dauphin dans son écume. Ouvrier, je me tairai. Ouvrier, je me suis tu pour qu'à travers moi ta voix s'élève ; la tienne et non la mienne.

Mille mots montent alors en moi. C'est la marée du matin. Je viens avec elle. Pavoisez les plages que je ferai chanter.

J'ai chanté le bois blanc des échafaudages du jour. Le jour se lève. Je chanterai le jour. Je chanterai tout parce que je peux tout chanter. Je suis très riche. Je suis riche de ta richesse, ouvrier. Je suis beau de ta beauté.

LES BELLES IMAGES

J'ai connu le secret du feu. Du silex des mots, j'ai fait jaillir l'étincelle des images. J'ai fait flamber mes discours. Leur seule lueur m'a guidé.

Aujourd'hui, nous serons résolument de notre temps. Nous écrirons à la moderne, jeunes poètes. Nous nous armerons du chalumeau des images et nous découperons en tranches la prose plate des journeaux et nous souderons ensemble les morceaux pour en faire les ponts des poèmes, les paquebots des poèmes et les barrages des poèmes.

Aujourd'hui, nous écrirons avec la baguette magique du soudeur à l'arc, sa baguette en fusion.

LE TRAVAILLEUR

Travailler c'est aimer.

Comme le feu est le trésor du bois, la bonté est le trésor du travailleur.

Le travailleur est un arbre. Les objets sont les fruits qu'il disperse.

La marmite est l'écorce dont le gigot est le fruit. C'est un cadeau du travailleur. Régalez-vous. Le four est l'écorce dont le pain est le fruit. Le verre de vin est un grain de raisin que le vigneron a aimé, le porte-bouteille, une nouvelle grappe à votre portée. Enivrez-vous.

Le monde est une terre labourée, c'est le jardin de la bonté. Le travailleur en est le jardinier.

Le travailleur est un amoureux.

Aimez le monde qu'il a aimé.

MON METIER

Qui suis-je ? Je suis l'ouvrier du langage.

Que dois-je faire ? Des vêtements de mots pour mes frères, des vêtements de travail pour leur pensée journalière, des uniformes pour le combat, des vêtements de fête pour bientôt.

Pourquoi suis-je intarissable ? Parce que je sais écouter la chanson de geste des travailleurs.

Octobre 1953 - Février 1954.

ANDRÉ LIBERATI.

CLAUDE SERNET

LA DAGUE DE PLOMB

RENCONTRE

Voici qu'enfin je te demande
Très simplement — car tout doit être simple
Un peu de ta jeunesse, un peu de ta beauté

Un peu de ta jeunesse où dévieillir la mienne
Un peu de ta beauté pour embellir mes jours

Un peu de la douceur cachée ou rayonnante
Qui tremble sur ta bouche et rend ta voix plus claire
Un peu de ce regard par qui tu vois le monde
Et la douleur s'éloigne et le plaisir revient

Un peu de ton aisance et de ta grâce honnête
Un peu de ton mystère et de tes nuits de femme
Un peu de ton sommeil et de ta part des rêves —
Surtout le frais miroir de ton visage
La transparence intacte et l'ombre de ton rire
Tes yeux qui sont l'instant de la lumière
Tes mains qui sont déjà l'écho de mes caresses
— Un peu de ta présence, un peu de certitude
Un peu de joie et de bonheur

Voici que simplement je te demande
De m'écouter, de m'accueillir, de me garder

Alors tu connaîtrais mon cœur rempli d'étoiles
Mon frissonnant souci de repartir, de vivre —
Et de nouveau je parlerais de mon amour

LOINTAINE

Ainsi parfois que tu me manques
Très douce et tendre et lumineuse
Je ne sais plus si je t'appelle
Ou si je cherche en ton absence
Le nom grandi de mon amour

LOINTAINE

J'ai vu passer ton ombre
Sur la fenêtre éteinte
— Mon cœur était la vitre
Le tien battait si proche

LOINTAINE

Je parle dans la nuit qui nous assemble
Et quand le jour revient, tu n'es plus là

Alors commence une autre solitude
Où redisant ton nom, j'attends la nuit

Quel feu pourtant m'éclaire et m'accompagne
— J'ai ton visage et ton sourire et ton regard

●

Mais le bonheur, ma bien-aimée
N'est que de vivre
De vivre dans ce monde où tu m'accueilles
A l'heure exactement de ta jeunesse
Croisant ton lumineux chemin

De vivre par ta vie et par tes rêves
Par chaque instant qui nous rapproche et nous unit

De vivre pour ne plus t'attendre
Pour te savoir enfin venue
Et pour t'ouvrir mon cœur

●

C'est ma porte et tu l'ouvres
(Maintenant c'est possible
Car je t'aime et te chante)
C'est ma vie à rejoindre
C'est mon rêve en avance —
C'est ma chambre et tu restes
C'est la table et la chaise
Le miroir et la lampe
C'est mon lit, tu te couches
C'est mon feu, tu l'attises
C'est mon pain, tu le manges
C'est ma nuit, tu la combles
C'est mon jour, tu l'accueilles
C'est ma main, tu la guides
C'est ma voix, tu me parles
C'est mon cœur, tu le gardes
— Maintenant c'est possible
O ma clair attendue
Ma déjà rencontrée

●

Je t'aime et je ne sais comment le dire
Mon papillon, mon hirondelle
Toi la douceur de mon nouveau printemps

(Ces pauvres mots que je répète
Usés, mal assortis, toujours les mêmes
Ces mots parmi lesquels j'assemble ton image
Ne sont-ils pas plus beaux quand je les dis pour toi)

Jonquille ou pâquerette, étoile ou clair de lune
Ma grande et ma petite et ma jolie
Mon beau jardin de mer, mon île au nom de perle
Mon arbre à diamants, ma lampe à fruits d'écume
Ma seule et ma lointaine et ma si proche
Lumière ou feu de givre, abeille au miel qui flambe
Mon arc-en-ciel de nuit, ma nuit menée à l'aube
Déjà mon souvenir, mon frais sillon de rêves
Déjà mon rêve et mon ivresse et mon espoir

Je t'aime et je ne sais comment le dire
— Pourtant ni clair de lune
Ni vol de papillon

PORTRAIT

Ni l'ombre sans écho ni la distance
Rien ne m'égare —
Aucune ivresse où je la trouve
Aucune attente où je la perds

Elle a ces mains qui font le jour sur mes paupières
Elle a ces bras levés pour rendre mon étreinte
Elle a ce corps brûlant qui s'offre et se partage
Elle a ce ventre lisse et nu malgré la robe
Elle a ce feu des seins qu'à peine un souffle attise

Elle a ce haut visage ouvert par la lumière
Elle a ce front comme un miroir pétri d'écume
Elle a ces yeux très clairs que nul baiser ne trouble
Elle a ces lèvres d'aube et de feuillage humide
Elle a ce cœur enfin que je devine au loin

Moi qui l'ai reconnue au chant de sa jeunesse
Je sais qu'elle est, qu'elle est partout rejointe
Qu'elle est toujours plus vraie
Et qu'elle appelle en chaque appel du monde —
Que désormais rien ne m'égare
Et que je peux répondre
Et que je vis

SOUDAIN

Un lent vertige, un vide absurde
Un sceau de plomb sur les paupières
Un râle au creux de la poitrine
Un grand silence
Un cri de bête aveugle
Un peu de cendre dans les mains

●

...Facile à reconnaître en ces amours trompées

CLAUDE SERNET.

ROBERT ROVINI

ÉBAUCHE D'UNE MACHINE

DESCRIPTION

à Henri Maccheroni
qui vit et fit voir

I

Voici un objet, et sur lui rivées toutes les apparences de l'utilité. Une pointe de rouille passera inaperçue, comme la première exubérance d'un cancer où nul ne l'attendait. Simple contact avec l'ambiance. Toutes les couleurs du ciel en révèlent d'autres réputées invisibles, et lourdes comme les larges flaques d'huile qui les captent, et qui veillent au ras du sol longtemps encore après le départ des hommes en combinaison bleue quand la nuit déjà se surcharge d'étoiles, prête à céder. Le froid immense roule en silence, au bout du quai les os d'un être craquent. Tout de suite un mort.

II

Rien que de très banal. Il suffit d'aller. Sous n'importe quel prétexte, comme ce ciel, quotidien, ou pour parler aux enfants des bateaux dont ils aiment, mais d'amour, la coque, les hublots, l'hélice, les mâts, les passerelles, et l'aventure à gorge aiguë de sirène : ici tous les détails ont leur poids et leur chance. Et pour répondre il faut savoir. Pour aimer il faut entrer dans le jeu du moindre organe. En sommes-nous bien là, passants ? Telle forme s'impose, tôt traversée. Une autre s'oppose, l'allure la dissout. Peut-être la contemplation a-t-elle fait son temps, elle dure toujours trop peu, toujours moins que son objet, qui lui échappe dans son exactitude, saisissant insaisissable. Ainsi s'engendrent l'un l'autre les besoins, et se fuient. Mais l'un au moins s'arrête là sur quatre roues, et il tourne pour se montrer, en tous points superposable à son être bien fini, et peut-être à son idée, qui pourtant ailleurs se brise et risque de blesser non moins que fait le monde le regard tout uni de ce pur promeneur. Est-ce alors une tempête qui s'annonce ? Mais il ne basculera pas dans sa chose, lui. Tout au plus au bout d'un fil se balancera-t-il, l'instant d'oublier ces gens qu'en Angleterre on voit toujours, qu'en France on a vus il y a peu au bout d'un fil tués par ou pour des idées guère plus, moins dangereuses même que celles qu'il retrouve aussitôt les deux pieds sur la terre. L'air plus absent que pensif il rentre alors, mais dans ses bras persistent de mortelles démangeaisons.

III

On y monte par des échelles en ligne brisée. En haut, ces reflets en flamme se dévoilent fenêtres. L'intérieur est habité de mains qui prolongent des orages. La pensée y feint de tourner en rond, mais ajoute à l'espace un espace, et le comble de mouvement.

La machine ne reste pas en place. Sa matière se veut lourde, mais ne tient pas à sa forme, qui s'en dégage et se retrouve plus qu'allusivement enracinée en une sylve d'hommes. Croissant avec elle jusqu'à un faite futur, haute conquête, tandis que le fer et l'acier n'offrent que leur inertie à un propos de remplacement. Toute découverte allège ce monde. Si peu que ce soit, son mouvement dépasse le strict calcul qui le lance, et l'aide à franchir les mouvantes limites du sujet. Tout un ciel la baigne où s'inscrivent les symboles renouvelables de la vie et de la mort.

IV

Solide en éminence, un tronc, prolongé d'une seule branche qui en parfait l'élan, ou plus intimement de deux bras qui loin du cœur se rejoignent, priant l'azur, pour laisser au bout d'un câble aller selon la pesanteur une commune main. Saisir et lâcher selon l'ordre du centre, prendre et donner est ce jeu que règlent d'invisibles pulsions. Mais quelque part est enclose la gravité, balance du geste avec elle tournant. L'ensemble jusqu'à une limite emporte mille figures d'un équilibre aussi simple et fascinant qu'en fut rigide la détermination. Epuré de ses danses, leur appareil entier rentre nu dans le froid.

V

Nulle complaisance, si équivoque soit le dédoublement de ses figures. Au repos même la grue contraint le regard, sinon l'esprit, à suivre dans l'espace simple le système de forces qu'elle y articule, prête toujours à agir. Mais pour peu qu'un homme l'habite, foule ininterrompue, elle concentre ce système d'innombrables facultés éparses au niveau de basses notions en une qualité unique : soleil muet parmi la poussière et les cris elliptiques en orbites de sens grave, elle absorbe les débris de sa propre utilité et ne les rend plus que sous l'apparence glorieuse de la puissance. Un doigt au zénith, s'exalte aux mains de tous le sceptre de la nouvelle souveraineté.

VI

Par une sorte d'arc la grue s'accorde au pont, surtout si on le réalise à bascule ou tournant. L'inachevé de cette arche, il serait maladroit de le dissimuler, mène à un vide que seule survolerait une aile, porteuse sans doute d'une hésitation à sombrer ô mouettes, s'il ne se voyait tôt rempli d'un poids soulevé, qui est à chaque instant réel, à moins que ce ne soit par une rêverie convoquant tout l'espace, nébuleuses comprises, à une idéale reconstruction où il se retrouvera inclus et peut-être parfait, comme un morceau de glace, et compte tenu des hasards qui scintillent aux arêtes de sa forme d'un moment, suggère, l'hiver éliminé, toute l'eau dont il représente, si minuscule il soit, la condensation vertigineuse beaucoup plus que la dilatation selon que le voudrait une loi seulement physique : ce qui éblouit dans le glaçon, ce sont les miroitements épars dans le monde, tous. Sous midi rappelle-toi ce ruisseau où tu jetais

à dix ans des cailloux blancs : quelques fleurs piétinées, boutons d'or ou pâquerettes, ton regard avec eux coulait à pic dans un aveuglement. Ailleurs le soir tombait, tellement ailleurs... Mais l'avantage de la grue, c'est qu'elle fonctionne.

VII

Pareille au cercle ou au poème, un morceau d'homme. A une cicatrice on reconnaît la naissance, ou bien au cordon peu tranché, qui traîne. De milliards d'idées, une, grandeur nature sur le ciel, son ombre dans l'eau, et qui grince en odeur de fer chauffé et de goudron, ainsi sentait Sodome et l'origine. Visible de tous les côtés, jouant calme avec la lumière du temps déchiré. Elle y baigne, la comprenant, jusqu'à de grandes ombres. Qu'elle tourne, d'elle un astre se figure : à portée de la main.

Celle-ci ou celle-là, facilement à l'infini... Une idée en mouvement, rien ne peut l'arrêter, ô mains en fleur dans le printemps du monde, mains rudes qui savez, aurore du désir dans l'éclosion des doigts au courant de l'amour. En boutons ta puissance, qui ne te vise ? cœur secret, cœur mouvant toujours au bord des lèvres : et l'espace est parole. Ta parole si tu veux. La grue obéit, il ne semble même pas que l'apparition frémissante d'une étoile à son ciel la trouble beaucoup dans l'accomplissement de ses œuvres parfaitement enchaînées, irréfutable logique.

Personne à ne descendre qu'en fin d'acte dénouer l'éclatante présence du nombre, le devenir n'aurait pas d'autre allure. Et quant au sens, il est assez précis. Des mots nouveaux s'inventent pour le servir.

ROBERT ROVINI.

KENNETH REXROTH

A SEIZE ANS

A seize ans je filai vers l'Ouest en trains de [marchandises,
sur les réseaux du Chicago-Milwaukee —
et Saint-Paul, du Grand-Nord
et du Nord-Pacifique. Je trouvai
du boulot comme second d'un homme
qui ramassait des chevaux sauvages
dans des battues en masse au pays de l'Okanogan
et du Ciel Enroué. Nous mettions de côté les meilleurs
pour notre part de bénéfice dans la battue,
et les autres servaient à nourrir les poulets
et les chiens. Avec trente têtes
nous remontions la Methow et la Twisp,
nous croisions les eaux en amont du lac
Chélan, et nous descendions le Skagit jusqu'au
pays du Bruit de Puget. Moi,
je faisais la popote et la menue besogne du camp.
En quinze jours je
sus assez bien prendre soin du bétail.
Tous les matins nous sellions et montions
un autre cheval. Le lendemain
nous lui mettions un bat.

Le temps d'arriver à Marblemount,
nous les estimions bien dressés.
Les maquignons qui les achetaient
les prenaient pour des mustangs indomptés
du désert. A quelques semaines de là
ils tiraient pacifiquement
des wagons laitiers à Sedro Wooley.
Nous faisions trois voyages par saison
et nous ne nous débrouillions pas mal pour
le marasme de l'Après-guerre.
Ce soir,
trente ans plus tard, je sors
de la hutte de mineur déserte
dans le col de Mono, sous
la pleine lune et les quelques grosses étoiles.
Les versants des collines sont mouchetés de neige.
L'air de minuit est saturé
de clair de lune. Comme le dit Dante :
« Il semble qu'un nuage m'emprisonne,
lucide, dense, concret, poli,
tel un diamant forgé par le soleil.
Nous pénétrâmes dans la perle éternelle
qui nous accueillit, comme l'eau reçoit
un rayon de lumière, en demeurant intacte. »
Il y a quinze ans, à cet endroit-là,
j'écrivis un poème intitulé : « Vers —
une philosophie organique. »
Tout est resté pareil,
et ne diffère qu'à peine

du premier col de montagne que je
franchis voilà si longtemps avec les
chevaux pie et les zèbres bais et
les rouans de bronze dur et les daims,
les poneys sauvages et trapus
dont les ancêtres vinrent avec Coronado.
Il n'y a point de grelots de cheval ce soir,
seulement le chant des grenouilles
dans les prés trempés de neige, et, strident,
l'unique aboiement d'un renard de montagne
qui monte très haut dans les rochers où
les moutons sauvages se meuvent en silence, à travers
le cristal lunaire. Les mêmes sentiments
reviennent. Une fois de plus la même terreur
d'un garçon des prairies où
les lanternes bougent à travers les rassurantes
ténèbres, le long d'une palissade, à travers champs,
vers la maison ; tout le frisson de la jeunesse
émigrant soudain hors des plates
rues géométriques de
Chicago, vers les terres vastes,
inhumaines et sans limites du Far-West,
où l'esprit redécouvre
les formes que scrutait Pythagore,
les liens organiques
de la pierre et du nuage et de la fleur,
de la planète mobile et de l'eau
tombante. Marthe et Marie dorment
dans leurs sacs de duvet, cocons

d'un mutuel amour. La moitié de ma vie
s'est écoulée dans l'Ouest, en grande partie
sur le sol nu, à côté de feux solitaires
sous les étoiles d'été, et dans
des huttes où la neige tourbillonnait à travers
les pins et par-dessus le toit.
Je ne reviendrai plus camper ici
aussi souvent qu'autrefois. Trente ans
ne viendront plus jamais s'offrir à moi.
« Notre feu de camp agonise dans
les montagnes solitaires. Le transparent
clair de lune s'étale sur un millier de milles.
La paix claire est sans fin. »
Les profonds yeux bleus de ma fille dorment
dans l'ombre de la lune. La semaine prochaine
elle aura un an.

KENNETH REXROTH.
(Traduit par CLAUDE VIGÉE)

ANDRE CHASTEL

INTRODUCTION A L'ART ITALIEN

Stendhal qui goûtait vivement l'art italien, l'expliquait par l'intensité des sentiments, la vivacité des mœurs, et ces traits à leur tour, par le sol, le rythme du travail et de la vie, les particularités du climat : « *L'homme du midi vit de peu et dans un pays abondant ; l'homme du nord consomme beaucoup dans un pays stérile : l'un cherche le repos et l'autre le mouvement. L'homme du midi, dans son inaction musculaire, se trouve incessamment ramené à la méditation. Une piqûre d'épingle est, pour lui, plus cruelle qu'un coup de sabre pour l'autre. L'expression dans les arts devait donc naître au midi* » (Histoire de la peinture en Italie). Et encore : « *en Italie, le climat met des passions plus fortes, les gouvernements n'y pèsent pas sur les passions ; il n'y a pas de capitale. Il y a donc plus d'originalité, plus de génie naturel* ». C'est donc dans la nature même, dans la physionomie géographique de la péninsule et dans la diversité des provinces, qu'il faudrait chercher le ressort le plus intéressant de l'art italien. Cette interprétation par le tempérament et par les mœurs a eu la faveur des voyageurs étrangers à l'âge classique et au siècle dernier. Taine n'a eu qu'à la mettre en système.

Diversité du Paysage.

L'arrivée en Piémont ou en Lombardie, par les vallées alpestres, a toujours donné aux « Barbares » une sorte d'éblouissement. Les villages aux volumes sobres, aux murs de couleur, aux pignons rehaussés de fresques, occupent les sommets, bordent les lacs. Jusqu'à l'Adriatique se déploie une plaine couverte d'un réseau luxuriant d'oliviers et de vignes alternant avec le maïs et les mûriers ; dans le paysage s'insèrent à point nommé des villas, des chapelles, sur les routes millénaires, de Milan à Padoue, de Milan à Bologne, se succèdent des villes pleines de caractère. Le ciel orageux et un soleil éclatant qui sèche la terre et fait lever la poussière, alternent avec une rapidité déconcertante, qui stimule la

vivacité des perceptions. L'opposition est saisissante avec le midi, si doux l'hiver, si torride l'été, souvent désolé, tout en cactus, en figuiers, en vallées d'amandiers, entre les plateaux d'argile et de craie. L'Italie contient, des Alpes à l'Afrique, toute une gamme d'habitats et de cultures, mais le paysage doit encore sa variété à la longue barrière oblique de l'Apennin, qui multiplie les vallées pittoresques, les sommets âpres, les solitudes, au voisinage des plaines les plus fertiles. De la Lombardie à la Pouille, il n'est aucune région d'Italie, d'où les montagnes ne soient proches. D'où contrastes et cloisonnement.

Il n'est à peu près aucun de ces aspects du paysage qui n'ait trouvé sa place dans l'art. Les mosaïques paléo-chrétiennes recèlent des paysages-types, de saveur italienne, comme plus tard les jardins de l'Angelico ; les contreforts du Cadore seront magnifiés par Titien, les monts Euganéens par Mantegna, les collines toscanes, ponctuées de vignes, par Piero ou Gozzoli; les bords de la Brenta inspirent Guardi, les sommets noirs de l'Apennin, Salvator Rosa et Magnasco et la Lagune tous les modernes.

Il manque à l'Italie l'équilibre qu'assurent de grands fleuves, au cours régulier. Les siens sont torrentueux, impropres à la navigation, peu sûrs pour l'irrigation. Partout la nature demande à être gouvernée, soit pour lutter contre les marais, les lagunes, contre le régime des eaux, soit pour exploiter pleinement la fécondité du sol par l'olivier, le mûrier ou la vigne. Peu de minerais, mais l'abondance des formations argileuses permet presque partout la fabrication des briques et le travail de la terre cuite; et il y a de magnifiques carrières de pierre ou de marbre, en bordure des chaînes de montagne, dans la région de Luni et de Carrare, en Toscane, ou dans la Pouille.

Il résulte de toutes ces données deux traits intéressants pour le comportement artistique: d'abord la force des écoles locales et le cloisonnement des provinces, mais aussi, parmi un certain nombre de réactions communes dans le goût des extérieurs et du décor, la perpétuelle association des techniques pour des effets d'ensemble où il n'y a plus lieu de distinguer la structure et l'ornement.

Les Ecoles.

« *Changer de pays et de séjour, c'est changer de nature, de facultés, de mœurs, d'habitudes, de telle sorte qu'on a l'air d'être un autre, et qu'on est tout désorienté et abasourdi* ». C'est ainsi que Vasari explique l'échec complet du Rosso à Rome et le brusque départ de fra Bartolommeo et d'Andrea del Sarto qui « s'enfuirent sans avoir rien fait », mais qui,

de retour à Florence, trouvèrent leur voie. La ville où l'on s'est formé a une vertu, qui peut rendre d'autres séjours irrespirables. Donatello l'exprimait plaisamment en disant qu'il devait quitter Padoue, où on l'adulait, et où il ne faisait rien de bon, pour Florence, où, critiqué sans cesse, il était stimulé et progressait.

Le goût de la critique parlée, de la discussion publique, a toujours été vif. C'est un trait assez général du peuple que sa curiosité de l'art, son amour de la beauté souvent confondue avec les œuvres familières. Tout le monde se croit artiste. Quand, au début du XVI^e^ siècle, on se préoccupe, à Bologne, de poursuivre la construction de San Petronio, les architectes responsables se plaignent: « *dès qu'on a commencé les travaux des pilastres, il a surgi tant d'architectes qu'on n'aurait jamais pu croire qu'il en existât tant dans le monde. De partout, prêtres, frères, artisans, paysans, maîtres d'école, nettoyeurs, garçons d'écurie, fondeurs, portefaix et même les porteurs d'eau, se découvraient architectes et donnaient leur avis* ».

L'Italie est restée, depuis l'antiquité, profondément « municipale » ; les communes y avaient dès le XI^e^ siècle une importance extrême. Jusqu'au milieu du XV^e^ siècle, les trois villes les plus intéressantes de Toscane, Pise, Sienne, Florence, vivent en concurrence, en art comme en politique. De même Padoue et Vérone. La lente unification régionale réalisée par les « grands états » du XV^e^ siècle, Lombardie, République de Venise, Florence, l'Etat Pontifical, le royaume de Naples, n'a pas brisé ce compartimentage: une nouveauté importante peut apparaître dans une cité, sans retentir ailleurs. Vers 1450, l'idée des « traités » est dans l'air: on en rédige dans plusieurs centres, à Milan, à Padoue, à Florence, mais aucune discussion n'apparaît et les références sont purement locales. A la fin du XV^e^ siècle, le livre et la gravure deviennent des moyens d'information tels que la circulation des idées et des styles s'accélère. Mais l'uniformité ne s'établit pas pour autant; les Académies locales maintiennent les particularismes, et on sent une distance considérable de Parme à Lecce, de Bologne à Naples, à Palerme.

Cet état de choses naturel est renforcé par le fait que chaque région a des ressources culturelles propres, dans le fonds de son histoire et dans ses ouvertures au dehors. La Lombardie, riche en souvenirs de l'âge paléo-chrétien et pays de bâtisseurs, recueille au bout des vallées les nouveautés qui viennent de la France et du Rhin: ses liens avec le gothique, en peinture comme en architecture, sont très étroits autour de 1400. Cette évolution explique que la province participera davantage au maniérisme qu'à l'élaboration classique et fournira d'innombrables artisans au baroque. La position des régions méridionales est un peu symétrique; elles

connaissent, avec Byzance et l'Islam, le riche fonds d'art méditerranéen qui entre dans l'art roman. La venue des Normands, puis des Angevins introduit le gothique, qui est largement interprété et le goût de Naples, de Palerme, s'orientera toujours vers l'abondance et la couleur baroque, Naples assurant, au surplus, le lien avec l'art aragonais, grâce au XV^e^ siècle, à un Colantonio, comme au XVII^e^, à un Ribera.

Les deux extrémités de l'Italie seront surtout actives au XII^e^ siècle et au cours du XVII^e^ siècle. Venise, à l'angle oriental, la Toscane au Centre, suivent un rythme très différent et comptent surtout dans l'ample période intermédiaire. Fortement définies, l'une par sa position d'archipel et d'entrepôt face au monde balkanique, l'autre par son sol, ses cultures, puis son industrie et son activité bancaire, elles s'étaient toutes deux affirmées au début du XI^e^ siècle par des créations qui les marqueront pour toujours ; elles épanouissent au XV^e^ siècle leurs qualités opposées, l'une de finesse intellectuelle et d'abstraction, l'autre de couleur et d'atmosphère. Au XVI^e^ siècle, on les sent en concurrence, et leur dualité devient essentielle à l'Italie, encore au XX^e^ siècle. Rome enfin, qui compte beaucoup aux XI^e^ et XII^e^ siècles, est étrangement inactive et absente pendant toute la période gothique : son paysage de ruines est comme mort. Son réveil artistique tardif caractérise la phase centrale de la Renaissance, où l'art antique semble se lever de terre, dans des programmes et des effets nouveaux, avec cette générosité impériale de l'Eglise, qui s'assoupit au XVIII^e^ et s'éteint au XIX^e^ siècle.

Il semble enfin permis de découper une province artistique supplémentaire, au moins pour l'Italie médiévale, en rapprochant toutes les cités maritimes ; elles étaient en rapport étroit d'échanges ou de rivalité, Pise luttant contre Amalfi, ou Ancône jalousant Bari ; mais elles eurent aussi des obsessions communes, le même goût de la « splendeur orientale » qui leur fait accumuler des exotismes importants pour l'avenir, élever des monuments insolites comme la cathédrale de Bousketos à Pise, ou le cloître du Paradis ; et Venise prolongera, la dernière, cet aspect de la culture italienne au XVIII^e^ s.

On ne peut donc traiter chaque province comme un foyer d'énergie constant, digne d'être examiné des origines à nos jours et tout l'art italien comme le jeu d'écoles au cours parallèle, telles que les présentaient Bellori au XVII^e^ siècle et l'Abbé Lanzi, en 1800. Il faudrait alors soutenir comme on le fait parfois avec quelque complaisance, l'originalité de productions locales d'intérêt fort limité, comme les Crucifix toscans du XIII^e^ siècle, les crèches napolitaines des XVI^e^ et XVII^e^ siècles Ce qui frappe dans le panorama de l'art italien, ce sont plutôt les antagonismes, les rivalités, et la valeur de compensation des résultats. En spéculant sur l'importance du lien entre la Toscane et Rome au XII^e^ siècle, entre l'Ombrie,

Urbino et Rome au XV^e^, on pourrait dire que la prédominance de la zone centrale signifie un afflux de sérieux et d'ampleur classiques. Inversement, la période la plus forcenée du baroque est dominée par une entente des régions les plus septentrionales et les plus méridionales : Piémont, Sicile, rappelant la situation aux XI^e^ et XII^e^ siècles, où prédominaient les foyers périphériques, la Lombardie et les Deux-Siciles. Mais il faut aussitôt souligner le rôle des centres intermédiaires ou latéraux, comme la Pouille au XIII^e^ siècle, Urbin et les Marches au XV^e^, Bologne au XVI^e^, Bergame au XVII^e^, Gênes au XVIII^e^, où naissent des produits des plus savoureux et parfois des moins attendus. La notion d'école est bonne pour montrer qu'à chaque époque le synchronisme des styles n'est jamais parfait et indiquer la limite d'emploi des périodes traditionnelles de l'histoire des styles, qui s'appliquent ici encore moins massivement qu'ailleurs. La coïncidence de l'unification politique par une monarchie bourgeoise et du provincialisme culturel le plus outrancier explique, pour une large part, la décadence des écoles et de l'art italien tout entier du XIX^e^ siècle.

L'Unité des Arts.

Il y a d'autres particularités liées au sol, au climat, au pays. L'habitude ancestrale d'orner le décor intérieur de carrelages, badigeons ornementaux, stucs, mosaïques... a toujours entretenu un artisanat spécial d'où pouvait sortir un artiste novateur, un Cimabué, un Borronini. Mais surtout la vie collective en plein air, si caractéristique du midi, oblige toute bourgade à avoir son forum sous les ombrages ; la conséquence en est un intérêt plus vif pour une architecture de décor qui, à la limite, consiste à traiter la place et les façades, c'est-à-dire l'extérieur et non l'édifice, comme unité monumentale. Il en est ainsi non seulement à Venise, cas exceptionnel, où la place de Saint-Marc n'est qu'une sorte de quadriportique, dont la basilique ferme un côté, mais dans toute l'Italie médiévale, par exemple, en Toscane, où la façade de palais ou d'église anime presque toujours une composition plus vaste, et dans l'Italie baroque, qui exige d'immenses aménagements urbains, avec Lecce ou Noto. D'où l'intérêt du retour instinctif aux rues-galeries à portique, création de l'âge hellénistique, et aux façades-décor dès qu'on recommence aux XI^e^ ou XII^e^ siècles, à concevoir la rue comme une ordonnance complète [1]. La même préoccupation existe de Bonanno à Maderna, des arcades continues de Pise aux colonnes de Saint-Pierre de Rome.

L'artiste devient donc facilement l'animateur multiple et apprécié de la vie sociale, et l'on ne s'explique pas autrement

(1) K. Swoboda, *Römische und romanische Paläste*, Vienne, 1924.

le prestige et la puissance presque incroyables dont ont joui en leur temps Giotto, Raphaël, Bernin ou Tiepolo. Ce trait, à peu près sans équivalent ailleurs, se lie à l'apparition de l'artiste « universel » déterminant un style complet, où il faut voir un phénomène-type de l'art italien. A un certain niveau, l'universalité est de règle : bien avant l'extraordinaire Léonard, peintre, sculpteur, architecte, graveur, metteur en scène, musicien, poète, il y avait eu Giotto, qui finit en surintendant des beaux-arts, architecte et décorateur urbain ; Verrochio, peintre, ornemaniste et sculpteur était déjà une sorte d' « Héphaistos polytechnes », comme le romantique Francesco di Giorgio de Sienne. Il y aura Michel-Ange apte à toutes les techniques, à tous les arts, il en va de même avec Vasari, et surtout le Bernin, la dernière de ces grandes figures complètes.

Si ce n'est pas une tête universelle, c'est parfois un groupe de fortes personnalités qui détermine des innovations analogues dans tous les arts : au début du XV^e^ siècle, l'amitié de Brunelleschi pour Donatello et pour Masaccio illustre la parenté d'esprit de l'architecte, du sculpteur et du peintre, à un certain point d'évolution des styles ; ce que répète un peu l'accord Véronèse - Palladio - Vittoria au milieu du XVI^e^ siècle.

Même là où l'on ne peut établir le parallélisme sur le fait personnel, les arts obéissent à un même rythme et tendent à l'intégration ; les grands cloîtres et les édicules intérieurs des églises romaines reçoivent au XI^e^ et XII^e^ siècles un traitement précieux de marbres incrustés, de reliefs, qui s'étendent parfois aux pavements, aux murs, créant un effet rare d'harmonie : la tradition le rapporte à des dynasties d'artistes, Cosmates et Vassaletti. C'est la première manifestation forte d'un besoin qui réapparaît périodiquement, moyennant des substitutions de techniques. Un bon nombre des ouvrages les plus importants de la peinture italienne ornent les murs : ce ne sont pas des séries de tableaux, mais des ensembles ordonnés en architectures imaginaires : les Giotto de l'Arena, les Piero della Francesca d'Arezzo, les Tiepolo des palais et des villas. Le décor mural a d'abord tenu lieu à l'Italie de vitrail, puis de tapisserie, puis de cuir ou de tentures. Il relève d'une tendance générale — foncièrement méditerranéenne — à revêtir de couleurs et d'ornements variés l'intérieur des édifices. Avant la fresque, il y eut la mosaïque, les incrustations ; et les trois techniques ont continué à prospérer, les stucs introduisant un jeu de sculpture colorée, la vogue des plafonds peints, des caissons ouvragés et dorés éliminant la voûte dès Brunelleschi, dans certains cas enfin, comme à la cathédrale de Sienne, le pavement a décor figuré, transformant l'édifice en une sorte de boîte précieuse, où toutes les techniques agissent simultanément. Sur le plan plus artisanal du meuble, on observe, par opposition au goût

septentrional pour les beaux parements de bois sculpté, l'amour des combinaisons de bois, de stuc et de peinture, dans les coffres, dans les cabinets, dans le décor..

Il peut en résulter un certain manque d'authenticité, la confusion doucereuse qui s'est parfois produite au XIV^e^ siècle ou dans le baroque, mais c'est aussi tout le sens d'une réussite surprenante comme Venise. Le goût des articulations scéniques ne manque jamais en Italie; il s'exprime dans le souci de donner à l'édifice dans la ville, au tableau ou à la sculpture dans l'édifice, une position opportune et calculée. Les tableaux, fragments de retables, reliefs ou fresques qu'on admire isolés, bénéficiaient d'une présentation et d'un emplacement utiles à restituer. Comment interpréter le tombeau de Rossellino hors de la chapelle de San Miniato, les Carpaccio hors de l'Ecole de Saint-Georges des Esclavons, les « ciels » du P. Pozzo hors des églises de Rome ? Il n'y a sans doute aucun art auquel la dissociation moderne des techniques ait porté un coup plus grave. Il serait erroné de rompre systématiquement cet accord, et de présenter l'architecture de Saint-Vital ou de Saint-Apollinaire dans un chapitre distinct de leurs mosaïques, ou le Baptistère de Parme à part de sa sculpture, ou Saint-Ignace à Rome sans son plafond.

Il faut donc préalablement prêter à l'art italien des notions de base différentes de celles de l'art français, qui ne confond pas si volontiers l'architectonique et l'effet. En Italie, les valeurs « monumentales » les plus pures se sont peut-être exprimées dans la peinture, les valeurs pittoresques les plus exquises dans la sculpture et l'architecture. Le mur n'est jamais une unité distincte; ou bien il est traité comme un jeu de cloisons, avec des galeries, comme dans l'art lombard, ou des revêtements de couleur, comme en Toscane: il est support de mosaïque, de peinture, de stuc et cède à la pénétration du décor. Si l'accent est mis sur les masses, le mur devient rempart, limite extérieure d'un bloc, avec des aperçus imprévus sur des cours lumineuses et fraîches, qui en soulignent par contraste, l'autorité. Ainsi au Palais Pitti, si habilement percé par l'Ammannati. La scénographie qui précise la fonction de décor, n'est jamais très loin. Quand, à partir de Brunelleschi, l'articulation de l'espace et les rapports harmoniques reçoivent une attention nouvelle, l'architecte suppose un point de vue privilégié dont dépendent également l'ordonnance en perspective et les proportions de l'édifice, comme s'il s'agissait d'une architecture peinte [2]. Et quand on reconstruit Noto, en Sicile, au début du XVIII^e^ siècle, les urbanistes adaptent merveilleusement à la montée des rues

(2) R. Wittkower, *Brunelleschi and « proportion » in perspective*, dans « Journal of the Warburg and Courtauld-Institutes », XVI^e^ (1953).

les perspectives accélérées des scènes de théâtre [3]. En généralisant ce sens des compositions pittoresques par l'attention partout manifestée aux sites et aux particularités du paysage, on peut attribuer une valeur typique à l'art des jardins. La tradition antique des topiaires fournit un fil directeur continu jusqu'aux subtilités amusantes du XVI[e] siècles et aux folles somptuosités des parcs baroques ; dans un jeu savamment multiplié d'écrans et de perspectives, l'architecture se perd et se retrouve avec l'aisance d'un acteur sur une scène étourdissante de fraîcheur et de variété. L'amour tout méridional des ombrages et des eaux vives, le sens inné des effets de théâtre, l'association naturelle de tous les arts, ont toujours fait du jardin italien une réussite sans égale.

***

L'art italien a longtemps été l'objet privilégié d'exercices littéraires, qui ont ajouté à son enchantement, et parfois obscurci sa signification. Mais enfin ce que Browning a tiré de Lippi, Walter Pater de Giorgione, Suarès de Donatello, Barrès du « magique trèfle à quatre feuilles » de Pise, Gœthe des palais romains, Rilke des fontaines, A. Huxley des tombeaux baroques... suffirait à préciser que la force principale de l'art italien tient à son emprise complète et très vive sur la sensibilité. Ces valeurs poétiques peuvent orienter le travail de l'historien, en présence des interprétations contradictoires qui ont été énoncées sur le principe même de ces créations et leur rapport avec la civilisation.

Art Religieux et Art Profane.

Tantôt l'Italie apparaît comme le berceau naturel d'un art profondément laïque et profane, longtemps contraint à se dissimuler ou du moins à composer avec l'Eglise, machiavélique avec délices ; c'est l'interprétation de Stendhal. Tantôt, au contraire, on a confondu la grandeur ou la séduction des œuvres avec les aspects de la pensée et des sentiments chrétiens qu'elles revêtent : c'est l'interprétation de Ruskin. La premère n'est pas invraisemblable pour des maîtres comme Pinturicchio ou Sodoma dont le cynisme semble évident, moins sûrement pour un Caravage ; elle ne répond à rien de saisissable pour les siècles du Moyen-Age et même de l'âge baroque ; elle ignore trop aisément le fait que la sensualité méridionale ne se sépare pas des « superstitions » populaires multiples et d'élans religieux chez les artistes.

(3) A. Chastel, *Notes sur le baroque méridional* « Revue des Sciences Humaines » (Lille), n° 55 (Juillet 1949).

La seconde thèse est naïve; elle est inspirée par l'opposition de l'art « sain » de Giotto ou du Trecento vénitien et de l'art « corrompu » de Tintoret ou de Raphaël; elle est aussi faible que la tentative d'expliquer la « vraie » Renaissance, celle de Giotto, par la spiritualité franciscaine. Elle ne rend pas compte du besoin de donner une expression artistique à toutes les formes de la piété.

Il y a encore moins lieu de considérer ces deux principes comme successifs, celui-ci déterminant le moyen-âge et celui-là provoquant la Renaissance. Cette erreur de perspective est fréquente, mais elle méconnaît le caractère original de la spiritualité italienne. Celle-ci s'est définie au moment où les Papes, protestant contre l'iconoclasme des évêques grecs, soutenaient la pratique des images, recueillaient les artistes exilés et entassaient les objets d'art dans les églises de Rome. Il vint ensuite un temps où la gloire de chaque cité était de constituer un sanctuaire luxueux, qui proclamait la grandeur du monde chrétien en face de l'Islam, celle de la latinité en face des Barbares. Puis couvents et chapitres rivalisèrent de zèle, le culte des saints entraînant à Assise, pour saint François, à Padoue, pour saint Antoine, des entreprises gigantesques. Quand les puissants comme les Médicis ou les Sforza multipliaient les fondations pieuses, le clergé trouvait normal de rappeler le nom du bienfaiteur; les tombeaux, les chapelles devinrent ainsi de plus en plus des monuments personnels. Les Pontifes de l'époque baroque tenaient à anticiper leur gloire éternelle en s'accordant les splendeurs de la gloire terrestre. Ainsi l'Eglise romaine n'a cessé, jusqu'à une date récente, de provoquer une activité artistique qui constitue, si l'on veut, sa part de paganisme, mais qui n'a jamais été aussi enracinée et aussi vivace qu'en Italie. Non seulement l'iconoclasme, mais même les mouvements réformateurs, comme les Franciscains ou les Jésuites qui préconisaient l'austérité à l'origine ont rapidement composé et finalement utilisé plus puissamment que jamais à leur service les ressources de l'art.

Au XIII^e^ siècle, la réforme cistercienne se répand, en Italie, durant les voyages à Rome de saint Bernard; elle introduit un nouveau type d'architecture monastique, qui sera bientôt adoptée par les ordres mendiants. Mais la comparaison entre la sévérité des Cisterciens et l'abondance décorative, les innombrables tableaux inspirés par les Franciscains et les Dominicains, suffit à établir que les règles de mesure et de discrétion en matière d'images ne sont pas faites pour l'Italie.

Plus éloquente encore est la crise du XVI^e^ siècle. Aux iconoclastes de Genève et de Wittenberg, l'Eglise romaine oppose sa fidélité indéfectible au culte des images; les réformateurs catholiques qui préconisent plus de sévérité et souhaitent éliminer de l'art chrétien, comme autrefois saint

Bernard, toutes sortes d'absurdités profanes et de licences, obtiendront des satisfactions de principe, bientôt suivies d'une débauche d'ornements et d'iconographie pittoresque. Avec ses cénotaphes, ses autels privés, ses statues, ses retables, l'église italienne tend à la même diversité, apparemment inutile, que la riche demeure, la place publique ou le palais.

Une interpénétration constante du profane et du sacré semble bien l'une des marques de l'art italien. L'habitude d'introduire des sarcophages, des objets antiques, des formes exotiques dans l'enceinte de l'église et de traiter celle-ci comme une « chambre à trésor », ou un musée, est évidente dès le XIII^e^ siècle. Cette pratique donnera lieu à des développements assez déconcertants aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, où des tombeaux à décor allégorique, des scènes de plus en plus libres et chargées d'esprit profane, envahissent l'église de toute part: il nous semble difficile de considérer le Temple de Rimini comme un sanctuaire. Mais la même tendance joue au XVI^e^ et surtout aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles: l'église baroque est un édifice où toutes les merveilles de l'orfèvrerie et même les curiosités viennent s'entasser, auprès des monuments et des tombeaux.

C'est que tous les sentiments forcent l'entrée de l'église; les prédicateurs tentent parfois de résister à l'emportement de la foule qui introduit toutes ses préoccupations dans le sanctuaire, trouve des saints pour tous les besoins, des miracles pour tous les moments dramatiques, et exige des images pour prier les uns, des édifices pour commémorer les autres. Pendant un demi-siècle les plus grands architectes de la Renaissance ont élevé une énorme basilique, autour de la sainte maison de Lorette qui passe pour la demeure de la Vierge déposée par les anges le 10 Décembre 1294, en fait une petite église romane sans fondations.

L'art d'église tend à contenir toute la variété profane. La Vierge est une jeune fille effrayée ou attentive à l'arrivée du messager. La Madone pleure ou rit avec son fils, lui tendant parfois avec crainte la fleur, le fruit ou l'oiseau qui signifie le destin cruel. La Nativité est une fête familiale ou populaire, la Déploration, la douleur explosive d'une famille devant son mort. La familiarité avec les saints, avec la Mère et l'Enfant est proprement sans bornes. On peut se demander ce que la religion perd et ce qu'elle gagne à cette généralisation humaine, mais elle est fondamentale. A chaque manifestation formaliste, donnant un éloignement, une dignité aux scènes sacrées, répondra cette réaction populaire: face à la stylisation antiquisante, la gentillesse des moines mendiants; après les froideurs maniéristes, la chaleur de Caravage.

Ainsi s'expliquent les analogies constantes qui s'établissent entre l'ordre profane pur, représenté par les images antiques, et l'art chrétien. Déjà, aux IV^e^ et V^e^ siècles, le décor

impérial et la glorification des princes, sont du même type que les célébrations sacrées. Au XIII[e] siècle, il y a un style commun aux deux domaines chez les sculpteurs Gibelins de Pise. Mais l'évolution la plus intéressante est sans doute celle du XV[e] siècle, où les textes anciens abondants et descriptifs, plus détaillés que les scènes connues par l'art, excitent l'imagination des artistes qui finissent par évoquer les dieux païens sur le type des représentations chrétiennes, Botticelli traitant Vénus en Madone nue, Signorelli la cour de Pan en « sainte conversation ». Un peu plus tard, l'équilibre est retrouvé; pour Raphaël, Michel-Ange, la Vierge emprunte sa réserve aux déesses chastes, sa beauté aux statues antiques, le Christ sa vigueur tonitruante aux images de Jupiter. Mais, la concurrence du texte et de l'image expliquent encore la multiplication et souvent l'incroyable fantaisie des traités de mythologie [4]. Des inventions abusives, dues à la confusion des ordres, à la familiarité avec les choses pieuses, seront toujours possibles. Le Rosso représentera dans une église d'Arezzo, sur la suggestion d'un de ses amis chanoine, Adam et Eve attachés à l'arbre du péché, la Vierge leur extrayant la pomme du gosier, tandis que Diane et Phébus jouent dans le ciel.

Ces intrusions de la fable dans l'imagerie chrétienne ont un peu, en Italie, la même fonction que les détails réalistes et les scènes terre à terre dans l'art du Nord. Condamnés par le Concile de Trente, elles reparaîtront invinciblement dans les jeux du décor et l'esprit même du style, mais sous le vêtement théologique et moral de l'allégorie.

Le Pouvoir du Chef-d'Œuvre.

L'importance prise par l'historiographie de l'art en Italie, est très signiifcative. Elle a suivi un moment les cadres de l'histoire littéraire humaniste, introduisant des noms essentiels dans les listes d' « hommes illustres » indispensables à chaque grande cité. Mais, presque aussitôt, se développait une littérature de « connaiseurs » caractérisée par des inventaires, des listes d'œuvres dignes d'admiration et finalement des guides du visiteur, calqués sur le modèle des guides du pèlerin, souvent d'ailleurs combinant les deux rubriques, dès le XVI[e] siècle et encore de nos jours. La critique artistique italienne, non moins précoce n'a cessé de justifier l'importance ainsi attribuée aux créations de l'art: elle les élève au rang des « arts libéraux » (Landino, 1481), elle souligne leur portée philosophique et humaine (Alberti, 1436) leur valeur poétique (Léonard).

(4) Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, éd. fr. Londres 1940, trad. angl. New-York, 1953.

L'aspect le plus révélateur de cette mentalité artistique est peut-être l'importance qu'elle attache au chef-d'œuvre. La fameuse procession de Sienne accueillant dans la joie un jour de 1311 la « Maesta » peinte par Duccio, ne doit pas trop faire illusion. Comme le rappelle un chroniqueur anonyme, « on récita beaucoup de prières... le peuple suppliait Dieu et sa Mère de protéger la ville contre toute adversité ». En faisant fête au grand panneau, c'est la Vierge, protectrice de la cité que l'on célébrait d'abord. Mais enfin, la fierté de posséder un chef-d'œuvre nouveau se mêlait à la dévotion. Il est souvent assez clair que l'on passe du culte un peu idolâtrique de l'image à la vénération du chef-d'œuvre. Ainsi, pour la Cène de Léonard, les Madones de Raphaël ou de Titien.

Toute une littérature populaire d'anecdotes, de bons mots, de récits touchants ou terribles entoure l'œuvre glorieuse : cathédrale de Milan, tombeaux fameux de Sicile ou de Vérone. On se plait à identifier les personnages, aux murs du « Carmine » ou du « Campo Santo » de Pise, sur les fresques du Vatican. Il n'y a pas d'œuvre sans légende. L'attachement instinctif et joyeux de l'italien aux célébrités de la province ou de la bourgade, le « campanilisme » si marqué à Florence et à Venise, y sont sans doute pour beaucoup. Mais cet amour fanatique porté aux églises et aux statues, contribue à entourer l'œuvre d'art d'un climat de tendresse et de contemplation; même peu éclairé, il explique la facilité avec laquelle l'Italie a pu acquérir et conserver la beauté d'un grand musée naturel. Nulle part peut-être la gloire n'est aussi délicieuse à savourer. C'est le chef-d'œuvre qui règle, domine et finalement explique l'évolution des arts. Cette loi qui semble bien avoir une valeur universelle, n'a jamais été plus manifeste. Ainsi s'explique, sans doute, la défiance instinctive des Italiens contre les théories qui tendent à expliquer le cours des arts par les mécanismes extérieurs de l'histoire, ou la dialectique interne des styles; ils savent par expérience qu'il faut compter avant tout avec la puissance de l'acte créateur; l'œuvre constitue elle-même un fait nouveau; et sa grandeur se comprend mieux par les effets qu'elle détermine que par les forces qu'elle a subies.

Il y a des carrières qui imposent une nouvelle perspective; ainsi Giotto, accomplit l'évolution romane, assimile la monumentalité gothique de l'Occident et définit, si l'on veut, un premier temps de la Renaissance. Arnolfo n'était pas plus prévisible, ni l'extraordinaire vitalité qui fait de chaque création de Donatello un événement d'abord local, puis général, dans le monde des arts. L'autel du Saint à Padoue est proprement la source de tout un art, à travers Mantegna. Il y eut un moment où toutes les démarches de Michel-Ange étaient épiées, ses dessins mis en circulation, ses compositions copiées, même par Tintoret. Préparée par certains aspects du « maniérisme » septentrional, la révolution « luministe » qui trouble

le XVII[e] siècle et réagit sur tous les arts est proprement issue de quelques toiles de Caravage.

Il s'agit là de personnalités puissantes, entourées d'une curiosité où la ferveur romantique des Italiens joue volontiers. Mais parfois, le rayonnement d'une œuvre singulière s'exprime avec une remarquable clarté ; la Pala peinte par Antonello de Messine à Venise en 1475, les fresques inachevées du Carmine, le Gesù de Vignole, sont de ces ouvrages qui agissent immédiatement sur toute une génération. Mêlés à la foule enthousiaste, les connaisseurs et les praticiens attentifs ont défilé devant la Sainte Anne de Léonard, devant la fresque de la bataille d'Anghiari.

La préoccupation de l'art est fondamentale en Italie. De tous les traits de cette vieille civilisation, le plus significatif est sans doute l'aptitude à jouir du spectacle du monde et de celui de la vie. Elle en a tiré toute une sagesse, et une conscience nette du moyen de répondre aux difficultés de la théorie et de la technique. Au maître d'œuvre français de formation scholastique, qui rappelait au chapitre de Milan en 1401 : « *ars sine scientia nihil est* », les Italiens répliquaient unanimement « *scientia sine arte nihil* ».

***

L'art italien, comme l'art français, offre une histoire si ample et continue, qu'elle semble contenir tous les problèmes de l'art. Jusqu'au XVIII[e] où sa fécondité est moins soutenue, au XIX[e] siècle où elle marque un arrêt presque inexplicable, ses créations se sont succédé avec une richesse et une diversité telles que les musées du monde en sont remplis, et que pourtant le voyageur n'a jamais fini d'explorer les ressources des grandes et des petites villes de la péninsule. Pendant les trois derniers siècles, les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange, de Corrège, de Titien ont retenu, parfois jusqu'à l'obsession, l'attention de l'Occident tout entier. Et c'est en Italie, enfin, que sont apparus, au cours de l'âge privilégié que l'on a nommé la Renaissance, les génies les plus impressionnants et les plus complets du monde des arts.

Si l'on cherche à embrasser dans une même perspective tous ces développements, on est tenté d'en chercher le ressort essentiel dans la situation privilégiée de l'Italie et dans l'héritage du pays latin qui fût, pendant des siècles, l'axe du monde antique. L'architecture, la sculpture, les arts d'ornement, n'offrent-ils pas ici depuis le V[e] siècle un développement d'un millénaire et demi, à peu près sans lacunes ? Dans ces bourgs et ces villes de fondation

romaine, impériale, ou, au plus tard, carolingienne, on n'a jamais oublié de tirer parti de l'arcade en plein cintre ou des incrustations de couleur ; on a toujours bâti de brique et de marbre, introduit des médaillons sculptés sur les façades, dans les plaques orfévrées, sur les tombeaux. Dans d'autres contrées, l'art semble partir de rien. De Milan à Palerme, il procède des ouvrages les plus abondamment et fortement constitués, ceux de l'Empire romain.

Il faut même se demander dans quelle mesure il convient de parler d'art italien avant le XII^e siècle, ou même le XIV^e. L'architecture et le décor paléo-chrétien, sont le dernier mot de l'art antique, les créations du haut moyen-âge, sont dues aux envahisseurs germaniques, quand elles ne viennent pas des centres byzantins ; il n'y a apparemment d'unité en Italie qu'à la Renaissance et à l'âge baroque. Comment trouver dans cette histoire un lien qui ne soit pas artificiel et extérieur ? Ce problème mérite l'attention : il se confond avec celui des « renaissances ».

LES « RENAISSANCES ».

C'est la ville du IV^e siècle, déjà chrétienne et toujours intacte qui a fixé à jamais l'image fabuleuse de la *Roma perennis :* ses thermes géants, ses portiques, ses temples dont tous les autels n'avaient pas disparu, ses forums aux riches *tabernae,* les beautés de la Grèce absorbées par un cosmopolitisme somptueux, laisseront dans l'imagination des envahisseurs, comme dans celle des populations italiques, des souvenirs irremplaçables. Vers 500, Fulgence s'écriait :

« *Quelle sera la beauté de la Jérusalem céleste, si tel est l'éclat de la Rome terrestre !* » Dante n'hésitera pas à comparer l'éblouissement que l'on reçoit au seuil du Paradis, à l'émoi des Barbares du nord, qui

> « *découvraient Rome et son grandiose ouvrage avec stupeur...* »
>
> (Par. XXXI, 34-36)

Toute société éprise d'architecture et d'art s'y réfèrera invinciblement et quand l'abandon, les guerres, le ravinement des collines auront peu à peu enterré les marbres et les bronzes dans la poussière, l'image de Rome agira comme un mythe irremplaçable sur les artistes, comme le souvenir de l'empire s'imposera longtemps à la vie politique.

On en a une preuve négative par les rages du vandalisme que la capitale a toujours éveillées. En 410, les Wisigoths d'Alaric pillent Rome pendant trois jours ; en 455, les Vandales de Genséric la saccagent pendent deux semaines *sine ferro et igne* selon la promesse faite au Pape Léon I^er ; les

Ostrogoths de Totila y pénètrent en 544 puis en 547. Ainsi commença l'effritement et la dispersion. Une population diminuée, craintive, se bâtit des abris dans les replis du Colisée et du théâtre de Marcellus, qui serviront de carrière jusqu'à l'âge classique. Les ports s'ensablent... mais les ouvrages païens ne sont pas seuls à souffrir. En 846, sous Serge II, l'invasion des Sarrasins, venant de Corse, aboutit à un pillage effrayant et au ravage total de la basilique de Saint-Pierre (5). La ville continuera à attirer périodiquement les déchaînements furieux, par exemple celui des Normands au XII^e^ siècle. Les ravages des lansquenets luthériens et des impériaux du Connétable de Bourbon en 1527, seront encore mémorables, à l'époque où avait commencé un autre pillage, plus averti, plus respectueux, mais qui achève parfois de ruiner les sites, celui des collectionneurs. Ce mouvement commence timidement au XIV^e^ siècle, par les œuvres mineures, les monnaies ; il se développe au XVI^e^, et permet bientôt les belles galeries classiques des princes, puis les musées du monde entier.

Ainsi l'art italien s'est constitué sur un sol couvert de ruines familières, et où d'innombrables légendes, de véritables superstitions assurent pendant tout le moyen-âge le prestige des *mirabilia Urbis,* en attendant que l'on interroge les restes enterrés des arcs, des forums, des temples, avec un sentiment d'émulation dont il n'apparaît l'équivalent nulle part ailleurs.

Il y a eu ainsi plusieurs petites « renaissances » en Italie avant la Renaissance et l'état d'esprit correspondant y fut toujours latent. Dans l'atelier monastique le plus étranger à la culture classique, chez le marbrier le plus rustique, on voit parfois surgir au IX^e^ ou au XII^e^ siècle, un motif antique repris avec attention. Dans les régions périphériques où l'art, surtout l'architecture, obéit à des normes empruntées, le même phénomène peut toujours se produire. Rien ne confirme mieux la fidélité de l'artisan à ses modèles après la dissociation de la culture.

On est tenté d'attacher une signification plus générale aux restauration successives de l'ordre antique qui marquent le moyen-âge, des Carolingiens aux Ottoniens, aux empereurs Souabes. Leur idéologie est toute romaine, et l'on ne doit pas méconnaître sa portée culturelle (6) : ces mouvements ont eu, au moins dans certaines provinces, une répercussion notable sur l'activité artistique. Mais il s'agit moins de « renaissance » que d'une *renovatio* du monde, d'inspiration politique et religieuse, et provenant de milieux étrangers à l'Italie : et ce mouvement ne commande pas une transformation complète

(5) J. Carcopino, *Etudes d'Histoire chrétienne,* Paris 1953, P. 104.

(6) F. Heer, *Die « Renaissance » - Ideologie im frühen Mittelalter,* dans « Mitteil. des Instituts f. österrechische Geschichtsforschung », LVII (1949), 1 et 2.

de l'art. Plus significatif est celui qui, à Rome même, vers la fin du XIII[e] siècle, ramène délibérément aux basiliques et aux mosaïques des premiers âges chrétiens [7]. Les nouvelles cités alors en pleine croissance, comme Florence, ne conçoivent pas d'autre titre de noblesse que leur origine romaine; à en croire les chroniques, la ville de l'Arno est une fille privilégiée de l'Empire, confirmée dans ses droits par Charlemagne, et Dante affirme même que la ville est bâtie sur le modèle de Rome, *ad imaginem suam atque similitudinem* [8]. On considère souvent que dans la ville de Dante, d'Arnolfo et de Giotto, autour de 1200, on est déjà en présence de la Renaissance. Mais en replaçant ce mouvement dans le contexte historique, il convient plutôt d'y voir une prise de conscience nationale fortement marquée de traits proprement médiévaux; c'est entre la Proto-Renaissance méridionale (XIII[e] siècle) et la Renaissance du XV[e] siècle, un épisode original mais encore provincial; son orientation est combattue dans les autres provinces par des formes d'art très différentes, plus nettement liées au gothique occidental, et, enfin, cet intérêt néo-classique subira un net arrêt dans la seconde moitié du XIV[e] siècle.

C'est finalement après 1400, que le culte de Rome mûri par les épreuves, soutenu par les milieux littéraires, précocement développé en Italie septentrionale, oriente une culture nouvelle qui finit pas s'imposer. La curiosité devient exigente; on interroge de près les ruines, on les mesure. De grandes trouvailles, les Trois Grâces (Sienne), le Laocoon, le Torse, l'Apollon du Belvédère (Vatican) proposent, à point nommé les modèles attendus. Mais cette orientation, qui concentre impérieusement l'intérêt sur Rome au XVI[e] siècle, n'est pas profondément archéologique; on assiste plutôt à une nouvelle phase du dialogue perpétuel de l'art italien avec ses aïeux; il en naît des formes si riches, si développées, parfois si imprévues qu'elles font oublier les modèles au moment même où on aspire à les ressusciter.

L'art italien a pris alors complètement possession de son héritage; mais avec le sentiment nouveau d'une « distance historique », qui invite les créateurs à ne s'inspirer de l'antique que pour l'égaler, peut-être le dépasser [9]. Les modèles fournis par les reliefs et les bronzes romains entretiennent une ferveur qui incite à des formes ordonnées, contrôlées, apolliniennes, ou, au contraire, confirment les tempéraments fougueux, dans le sens du pathétique, du mouvementé, qui aboutira au baroque. La crise du maniérisme qui se déclare

(7) Pöseler, *Der Rückgriff der römische Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike*, dans « Beiträge z. Kunst des Mittelalters » (Congrès de Brühl), Berlin, 1950, p. 157.

(8) W. Braunfels, *Mittelalterliche Baukunst in der Toskana*, Berlin, 1953, ch. IV.

(9) E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, « Kenyon Review », 1944, p. 201.

au cœur même de la Renaissance, dès 1530, démontre assez que l'ordonnance classique, avec son grand style et ses aspects mineurs, ne pouvait satisfaire tous les esprits. Il apparut vite que l'art antique n'est, pour le moderne, qu'une précieuse fiction, et que l'on pouvait jouer habilement, et même capricieusement, de ses ressources. Aux puristes de l'académisme, qui considèrent l'antiquité, maintenant mieux connue, comme l'idéal même du goût, les maîtres baroques répondent, en ne la considérant que comme un répertoire d'éléments expressifs. Finalement, l'Italie sera au XVIII[e] siècle le foyer naturel du néo-classicisme européen; elle lui fournit par ses fouilles, les recueils de gravures, toutes sortes d'éléments qu'elle n'exploite pas toujours elle-même, sauf avec le grand Piranèse qui exprime et conclut en tous points les liens de l'Italie avec son passé.

Ce schéma général établit à la fois les grandes articulations et la continuité de l'art italien, mais il doit être assoupli de deux manières. L'héritage antique ne peut définir un style; il en contient plusieurs, et chacun de ses aspects a pu être revalorisé à son tour en vertu d'une prédilection qui reste à interpréter. En second lieu, l'évolution de l'art italien n'est pas explicable sans des échanges constants avec l'Orient et l'Occident; ceux-ci ont provoqué au Sud comme au Nord des novateurs de plus en plus précis, obligeant les artistes à mieux interpréter leur tradition pour assurer chaque fois leur originalité et finalement leur prestige.

Aspects de la Tradition.

Dans l'apport de l'antiquité se trouvent données ensemble des formes d'art bien distinctes: parmi les statues de marbre ou de bronze que l'on voyait toujours au IV[e] siècle à Rome et dans les bourgs d'Italie, et que, dix siècles plus tard, on dégagera du sol en Toscane, en Lombardie, il y a d'innombrables copies romaines d'ouvrages grecs fort anciens, Vénus, éphèbes, reliefs gracieux, motifs ornementaux délicats de marbre ou de bronze. Le goût romain a multiplié des types plus solennels et des proportions moins charmantes, mais un filet d'hellénisme reste présent dans les ouvrages du monde impérial, et, avec ou sans résurrection de l'antique, ce goût aura une chance de revenir au jour. On le voit bien en Toscane, dès 1300, et ce sera la vocation de Florence que de le ressaisir, de les déployer, au moment du XV[e] siècle où une sensibilité fine cherchera à s'exprimer. Ce goût « grec », reconnaissable à une volonté précise de tension, d'intelligence et de pureté, triomphe avec Brunelleschi et les sculpteurs comme Desiderio; il trouvera des alliances inattendues pour s'exprimer: il pourra, en somme, collaborer à tous les maniérismes, de Ghiberti à Jean Bologne, plus tard Canova,

à la sérénité classique de Raphaël et à la douceur de Corrège. Ce qu'il y a de plus subtil dans la fable antique, de plus exquis dans la pensée chrétienne sera toujours valorisé par cette inspiration dont relèvent quelques-unes des œuvres les plus accomplies, les plus poétiques de l'Occident.

A l'art d'élégance et d'harmonie, s'oppose l'art plus direct et plus massif des vieux Romains, fondé sur la grandeur monumentale, épris du portrait d'apparat et des scènes d'histoire ; c'est lui que retrouve au XIII^e^ siècle l'étrange despote de Palerme et de Capoue, Frédéric II de Hohenstaufen. Peut-être faut-il lui rapporter le sens du récit, l'accent autoritaire des compositions qui apparaissent si nettement chez Giotto, en tout cas chez Dante. Au XVI^e^ siècle, une remarquable fatalité historique rend au Siège de l'Eglise catholique la nostalgie impériale et la vocation monumentale de l'ancienne Rome : la puissance et l'abondance, l'éloquence et la virilité, en revivent aux temps de Jules II, d'Innocent X. On en retrouverait le besoin, plus fougueux au temps de Victor-Emmanuel II, plus cynique autour de Mussolini.

Mais il ne serait pas suffisant de ne distinguer que ces deux éléments antagonistes dans l'héritage des Anciens, tel que l'a compris l'Italie. Il contient des beautés plus élémentaires et plus cachées. Les grands volumes, si savamment articulés qu'ils creusent et dissolvent l'espace, les murs peints ou relevés de stucs qui enivrent les yeux, la richesse de l'effet qui plonge dans une sorte de torpeur, c'est encore l'antiquité ; c'est là peut-être qu'elle s'exprime plus vivement que dans la finesse hellénique et la solennité des purs romains. A partir du IV^e^ siècle, les grands partis des Thermes et les moindres édifices privés, sont traités dans cet esprit. La Grèce était plastique ; Rome était monumentale ; le Bas-Empire et l'Empire chrétien sont tout à la couleur et à l'espace continu, vibrant, des intérieurs.

On n'ira pas jusqu'à dire que Byzance n'a été que le développement supérieur de cet aspect de l'art romain [10] et que les influences byzantines n'ont fait que ramener à l'Italie son propre bien ; mais l'Italie est restée imprégnée de cet appétit de couleur diffuse et de cette architecture de décor, mieux comprise aujourd'hui [11]. Ravenne et l'art roman de Sicile ne doivent pas être considérés comme des accidents de l'histoire, des enclaves de l'Orient sur le sol romain ; elles révèlent l'implantation durable d'un certain goût, elles complètent la figure de l'Italie par un aspect majeur du monde méditerranéen, et s'il est facile de prendre pour repères Florence, surtout sensible à l'aspect hellénique, Rome à

(10) E.-H. SWIFT, *Roman Sources of Christian art*, New-York, 1951, et les observations de P. Lemerle « Revue des Etudes byzantines », 10 (1952).

(11) Surtout depuis A. RIEGL, *Spätromanische Kunstindustrie*, Vienne 1901 trad. ital., Florence, 1953.

l'aspect purement romain, Venise s'impose d'elle-même pour maintenir et amplifier le dernier, celui que, pour simplifier, on peut continuer à appeler byzantin. C'est la racine même de toute vision « picturale », sensible aux taches, à l'enveloppe lumineuse, on peut en suivre les métamorphoses de Titien à Guardi, voire de Pisis ; et il faut lui associer l'architecture riche d'effets lumineux et de jeux scéniques, qui a toujours eu cours dans certaines régions d'Italie.

L'épanouissement rapide de ces trois centres, qui autour de 1500 établissent du Nord au Sud une concurrence si féconde, donne la mesure des ressources variées d'une tradition. La difficulté qu'aura l'Italie à trouver son unité tient à bien des causes, dont l'économie disparate et un pouvoir morcelé ; mais on peut y ajouter la séparation que créent des modes de sensibilité si nettement différenciés. Le lien avec l'antique est donc loin d'être simple ; c'est cette polarité foncière qui explique pourquoi, avec ses perpétuels renouvellements, l'art italien ne comporte aucune rupture.

L'Italie et l'Occident.

Périodiquement, l'Italie a été en position de dominer l'Occident, ou, du moins, de lui fournir un stimulant : les églises des IV^e^ et V^e^ siècles servent, pendant plusieurs siècles, de modèles à la chrétienté latine ; au XI^e^ siècle les maîtres d'œuvres lombards de l'art roman interviennent dans la formation, sans parler de la précocité des croisées d'ogives lombardes ; en 1400, l'Italie est intimement mêlée, par Sienne et la Lombardie, à l'élaboration du style gothique le plus fleuri ; après 1500, les maîtres d'œuvre, les décorateurs, les peintres viennent de la Castille, de la Loire, du Rhin, s'informer auprès des ateliers romains ; en 1600, Rome, où les amateurs et les artistes affluent encore de partout, est à la fois le foyer des nouvelles conventions, appuyées sur l'Académie de Saint-Luc et celui de l'avant-garde, stimulée par Caravage ; en 1750, toute l'Europe raffinée s'intéresse à Pompéi et tout un art du décor s'inspire des albums de gravure d'après l'antique produits à Rome.

Mais inversement, l'art italien n'a cessé de réagir aux grands styles formulés au dehors : la Byzance de l'âge d'or (X^e^ - XI^e^ siècles) se soumet plusieurs provinces, la France « gothique » des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, en domine d'autres et répand dans toute la péninsule ses arcatures, ses quatre-feuilles et ses figures grêles. Il est nécessaire de préciser ces actions et réactions pour ne pas fausser une histoire, dont les épisodes les plus attachants sont loin d'être uniquement ceux où Florence, Rome ou Venise légifèrent pour toute l'Europe. Ces échanges ne cessent pas avec la Renaissance : ils se précipitent, au contraire, au moment où les peintres flamands de 1420-1430 étonnent Antonello et Piero et, un siècle plus

tard, quand l'estampe impose Dürer aux inquiets, comme Pontormo et Lotto. Et si la maîtrise des décorateurs baroques n'attend de leçons de personne, la France de Louis XIV et de Louis XV, ravissant à l'Italie sa vocation du classicisme, parvient en architecture, en peinture, en sculpture même, à une maîtrise accomplie, dont toute la péninsule ne tient que trop compte, à son tour. L'art italien doit donc être vu dans la perspective précise où l'art de l'Occident tout entier s'articule avec le monde méditerranéen, auquel la péninsule introduit directement.

Les grandes phases de l'art italien ne rentrent pas dans les cadres généraux de l'art occidental, comme une espèce dans un genre. Dans le développement du monde latin au moyen-âge, l'Italie maintient des préoccupations qui, après avoir causé son retard au XII^e siècle, ont précipité son avance au XIV^e, expliquent son triomphe au XVII^e et, peut-être, son recul au XIX^e. Ces préoccupations concernent l'articulation même du visible. Aussi l'histoire de l'art italien est-elle étroitement liée à une « histoire de la vision » [12]. De la « vision classique » par unités distinctes et espace limité, le IV^e siècle était déjà passé à une vision où l'éclat des tons, égalisant les pleins et les vides, permet une représentation fondue où le corps n'est plus masse mais arabesque. L'art roman occidental tira toutes les conséquences de cette décision, en l'appliquant à la sculpture qui inscrivit toute forme selon un type ornemental à l'intérieur d'un cadre clos; mais l'Italie ne fit pas aussi complètement cette expérience, elle restait liée à Byzance où la peinture et même les arts du relief maintenaient des éléments de construction spatiale dans toutes les images. L'écart s'aggrava au XIII^e siècle avec le succès du gothique en France, en Allemagne et en Italie même; car le nouveau style de construction était lié à une articulation de l'espace, à une recherche du volume qui libérait la statue du schéma décoratif tout en l'intégrant au décor. Ce fut alors la crise féconde, d'où sortirent à Rome, à Pise et à Florence, les génies célèbres de 1300; ajoutant à l'intuition plastique du gothique le sens perspectif préservé dans l'art byzantin, et corrigeant l'ordre inerte de celui-ci par le sens nouveau de la masse et de la cohérence spatiale, les maîtres italiens accomplirent au XIV^e siècle un pas décisif vers l'élaboration de l'espace perspectif, dont les Flamands du XV^e siècle seront débiteurs [13]. Une longue position ambiguë entre deux mondes explique ainsi une fécondité tardive, l'Italie n'ayant jamais cessé de travailler ingénieusement son bien.

L'activité des XVII^e et XVIII^e siècles italiens doit de même être considérée dans le contexte européen. C'est au moment

(12) Au sens de H. WOLFFLIN, dans *Krunstgechichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1917, trad. fr. 1953 (voir C.R. A. Chastel, « Revue d'Esthétique », 1954, 2).

(13) E. Panofsky, *Early netherlandish painting*, Princeton, 1953, introduction : The polarization of european painting.

de la puissante expansion baroque, que, sous des influences septentrionales assez faciles à identifier, s'est déclaré à Rome, à Bologne, à Venise, un intérêt passionné pour toutes les formes de la « peinture pure », dont le fantastique, l'intimité, la poésie, compensent, en quelque sorte la dépense tout extérieure des arts du décor. Il aurait manqué une fibre essentielle à l'Italie, sans Caravage, Magnasco, Pannini, et finalement les Vénitiens comme Guardi, chez qui règne une sensibilité à vif pour les accidents les plus divers de l'atmosphère et de la lumière qui a stimulé toute la peinture occidentale. Si l'Italie s'est finalement reposée — un peu trop, de toute façon —, au XIX^e^ siècle, c'est peut-être parce qu'elle avait multiplié de 1650 à 1750 les indications les plus neuves et esquissé les développements futurs.

La Continuité et ses Abus.

Si l'on peut parler des abus de la tradition en Italie, c'est, dans le domaine de l'art, pour expliquer la tendance apparemment plus forte qu'ailleurs, à travailler toujours aux mêmes places, sur les mêmes édifices. On les conserve, en les complétant, parfois en les faussant par des embellissements intempestifs, comme les regrettables peintures du XVII^e^ siècle à Saint-Vital de Ravenne.

Il y eut des destructions notables et irréparables : le vieux Saint-Pierre, Saint-François qui était la plus vaste église de Milan ; au XIX^e^ siècle, le centre de Florence, les quartiers anciens de Milan. Mais de tout temps les Italiens ont aimé employer leur extrême habileté technique à remonter les murs effondrés et à ranimer discrètement les peintures. La restauration est ici une pratique permanente ; au XX^e^ comme au XVI^e^ siècle, on ne craint pas d'aller jusqu'au pastiche, et le résultat déconcerte souvent l'expert : les fresques toscanes, les mosaïques de Ravenne ne se seraient pas conservées sans de multiples rajeunissements. Tout récemment, des miracles de patience ont été accomplis pour reconstituer les Mantegna des Eremitani, pour fixer la malheureuse « Cène » de Léonard et en retrouver les fragments originaux.

Le sentiment de la continuité de l'art est généralement plus fort que l'opposition des « manières ». On voit ainsi les maîtres intervenir pour compléter des ouvrages inachevés, et accepter de s'adapter à un style déjà défini et, apparemment, fort loin d'eux. Quand Michel-Ange insère dans le *tepidarium* des Thermes de Dioclétien, l'église de Sainte-Marie-des-Anges (1563), que Vanvitelli achèvera dans le goût baroque, il semble vouloir démontrer que son art assume l'antique et le renouvelle d'autorité. Tout jeune, réfugié à Bologne et intéressé par l'*arca* de Saint-Dominique, commencée par Nicola Pisano (1264), que Nicolo de Bari avait presque achevée et que l'on venait de surmonter d'un étage (1473), il avait accepté de sculpter deux statuettes et une figure d'ange pour

les consoles du pourtour. Filippino Lippi avait eu, de même, l'honneur de compléter vers 1480, au Carmine de Florence l'ensemble de Masolino et de Masaccio, resté inachevé en 1427.

Le plus noble esprit du XV^e^ siècle, Brunelleschi, obtient son premier grand succès en couvrant l'abside de Sainte-Marie-des-Fleurs d'une coupole prévue par les plans d'Arnolfo, maître gothique, cent vingt ans plus tôt: et le même Brunelleschi s'inspire, dans ses églises, de l'église romane des Saints-Apôtres, qui avait perpétué à Florence l'esprit des basiliques paléo-chrétiennes et passait pour une fondation de Charlemagne. Alberti, le théoricien de ce qu'on peut nommer l'art « humaniste » n'a pas hésité à compléter la vieille façade de Sainte-Marie-Nouvelle dans un esprit fidèle au goût roman. D'une manière plus large encore l'exemple de Venise, comme celui de Rome, montrent bien la croissance naturelle et continue du moderne sur l'ancien et même dans l'ancien. Cette souplesse est la marque d'une conscience historique avertie, qui sait interpréter le passé. La place de Saint-Marc s'est développée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles pour encadrer un palais gothique du XIV^e^ et une cathédrale du XI^e^ siècle de style paléo-chrétien.

Un édifice-type, où les additions les plus copieuses se sont accumulées, est sans doute la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome: le noyau de la fondation du Pape Libère (352-366) a subsisté sous les restaurations du V^e^ siècle, les additions du XIII^e^ siècle — le transept — et ses mosaïques, avec des enrichissements au XVI^e^ siècle — chapelle Sforza de Michel-Ange, chapelle Sixtine de Fontana — et la façade de Fuga au XVIII^e^ siècle: c'est une sorte d'abrégé de tous les styles, et le plus bel exemple de leur continuité. Les modernisations se laissent ici facilement distinguer. Mais ce n'est pas toujours le cas; la datation du plan et des parties de certains édifices florentins comme le Baptistère ou San-Miniato, sans cesse retouchés, complétés du IV^e^ au XIV^e^ siècle, est d'autant plus délicate que l'ensemble reste plus homogène d'aspect et plus pur. C'est parfois même au XIX^e^ siècle qu'ont été élevées les façades d'églises médiévales, dont l'inachèvement avait toujours été ressenti douloureusement: ainsi sans parler de la cathédrale de Milan terminée en 1813, on a Santa-Croce et Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence des pastiches regrettables, nés de cette préoccupation de continuer et de parfaire les ouvrages du passé, qui est un trait fondamental de l'art italien. Le visiteur peut s'en amuser, l'artiste s'en irriter; l'historien doit en tenir compte [14].

ANDRÉ CHASTEL.

(14) Ces pages sont extraites d'un ouvrage : *L'art italien* à paraître aux éditions Larousse (Coll. « Arts, Styles et Techniques).

PIERRE CLARAC

JEAN DE LA CEPPÈDE POÈTE DE LA PASSION *

Aix, où tout est merveille, nous invite à bien des pèlerinages. Il en est un auquel, pour ma part, je ne manque jamais. Après avoir revu le panneau de l'Annonciation dans l'église de la Madeleine, je m'arrête un moment, tout à côté, devant la maison natale d'Henri Bremond. Nous sommes bien ingrats, il me semble, envers ce « sourcier » infaillible. Que de trésors n'a-t-il pas mis au jour ! N'eût-il découvert que son compatriote La Ceppède, nous serions tous ses débiteurs.

On parle beaucoup de La Ceppède aujourd'hui. Il est à la mode. Mais nul ne savait plus son nom vers 1920, lorsque Bremond lui fit place au premier tome de son *Histoire littéraire du sentiment religieux*. En dix pages, il a trouvé le moyen de tout dire, et je n'oserais pas aller sur ses brisées si je n'avais relu, cet hiver, en entier les deux livres des *Théorèmes*. Il m'a fallu aller pour cela à la Réserve de la Bibliothèque Nationale. On a bien publié récemment, en diverses anthologies, plusieurs sonnets du vieux poète aixois. M. François Ruchon a même donné, il y a deux ans, à Genève, d'assez larges extraits de son œuvre. Mais cette œuvre n'a jamais fait l'objet d'une réédition complète. C'est fort regrettable. Car, à l'inverse des sonnettistes du siècle dernier, des Soulary, des Hérédia, La Ceppède ne conçoit pas chacun de ses sonnets comme un petit poème indépendant qui ait sa fin en soi, comme un exercice de virtuosité que couronne un vers à panache. Ses sonnets à lui s'enchaînent, au contraire, les uns aux autres, et à travers eux se poursuit une méditation sans coupure. C'est pourquoi on le trahit, comme on trahit Péguy, quand on le cite par fragments. Ne se trouvera-t-il pas un élève de Raymond Lebègue pour nous rendre La Ceppède tout entier ? Ce serait, je crois, une révélation.

Je ne rappellerai pas le peu que nous savons de sa vie. M. Colotte l'a fait récemment, à Aix même, avec son talent

(*) *Les pages que nous publions ont fait l'objet d'une communication dans le cadre du festival Malherbe à Aix-en-Provence. L'auteur a tenu à leur laisser leur caractère spontané.*

et sa sûre compétence. Retenons seulement, en cette année de fêtes malherbiennes, ce qui touche à ses rapports avec Malherbe. Malherbe était son cadet de sept ans, et devait mourir cinq ans après lui. La Ceppède, en effet, est né à Marseille en 1548 et mort à Avignon en 1623, à 75 ans. Mais c'est bien à Aix qu'il a passé la plus grande partie de sa vie. Conseiller au Parlement, il y devint en 1608, Premier président de la Cour des Comptes, Aides et Finances de Provence. De bonne heure, les deux poètes s'étaient rencontrés et liés dans le cercle lettré du gouverneur Henri d'Angoulême dont Malherbe était le secrétaire. Quand celui-ci aura quitté Aix, ils échangeront de nombreuses lettres. Malherbe fait souvent allusion à cette correspondance, aujourd'hui perdue, lorsqu'il écrit à Peiresc entre 1608 et 1614. Il ne manque jamais de lui demander de saluer en son nom « Messieurs nos Premiers Présidents » : Du Vair, président du Parlement, La Ceppède, « Premier aux Comptes ». « J'ai toujours fait un cas particulier de son amitié, écrit Malherbe de notre poète, non seulement pour ses mérites..., mais encore pour quelque inclination qu'il m'a semblé avoir à me vouloir du bien... Entre les occasions qui me rappelleront en Provence, son amitié n'est par la dernière ». Un sonnet de Malherbe, fort connu, figure en tête du premier recueil des *Théorèmes*, paru en 1613 : « J'estime La Ceppède, et l'honore, et l'admire... ». A la fin du second, publié en 1621, on peut lire des vers de Malherbe encore, un sizain :

Muses, vous promettez en vain
Au front de ce grand écrivain
Et du laurier et du lierre.
Ses ouvrages, trop précieux
Pour les couronnes de la terre,
L'assurent de celle des Cieux.

L'amitié qui unissait les deux poètes, l'admiration du Normand pour le Provençal se sont donc maintenues jusqu'au dernier jour.

●

Messire Jean de la Ceppède, seigneur des Aygalades, avait déjà soixante-cinq ans lorsqu'il fit paraître la première partie de ses *Théorèmes*. Il avait pourtant commencé à rimer de bonne heure, mais dans l'avant-propos de ce premier recueil, il renie ses vers de jeunesse, inspirés par l'amour profane. Il rappelle d'abord que chez les Anciens, la poésie était fille des dieux et, « pour passer, dit-il, des ombres à la lumière », qu'au temps de Moïse et de David, elle a été jugée digne de « célébrer Dieu et de prononcer les arrêts de sa volonté ».

Mais aujourd'hui, poursuit-il avec son habituelle verdeur, « elle n'est plus que la mignonne du Tout-Puissant, et ne sert plus à ses offices sacrés. Elle est devenue la servante des hommes corrompus, n'est plus employée qu'à l'adoration des feintes déités, à la menteuse flatterie et au maquerellage des folâtres et lascives amours ». (Que dut penser Malherbe de ce mot un peu rude, lui qui, trois ans auparavant, avait mis sa Muse au service de la folle passion du grand Alcandre pour la petite princesse de Condé, Charlotte de Montmorency ?) Et La Ceppède ajoute: « J'en parle comme expérimenté, car, dès le plus tendre avril de mon âge, affriandé de ses chatouilleuses mignardises, je la reçus comme ma plus délicate délice, mais bientôt après, éclairé d'un rayon favorable du soleil de Justice, je la démasquai, et reconnus que celle qui fut jadis fille du Ciel était devenue serve de l'Enfer ».

Il renonça donc à écrire des vers — jusqu'au jour où, ne cessant de lire les récits bibliques et de leur donner un sens figuré, avec ce goût provençal des allégories qui était si vif chez lui, il médita sur l'ordre que Yahweh donne à Osée d'épouser « une femme de prostitution », Gomer. Osée eut d'elle un fils, et Yahweh lui dit: « Nomme-le Jesrahel », c'est-à-dire: semence de Dieu. Quel trait de lumière ! Ecoutons encore notre Président; sa subtilité n'est jamais en défaut quand il s'agit de découvrir l'intention cachée d'une page de la Bible et de dégager la leçon qu'elle contient: « Me ressouvenant que ce grand Dieu tire bien quelquefois d'une publique (vous entendez ce mot) une semence agréable, pourvu qu'on la dépouille de ses vêtements profanes et qu'on lui rase le poil, je pris résolution de l'arrêter encore avec moi (elle, la poésie prostituée) et de tenter si, par ce même moyen, je pourrais restaurer ses anciennes beautés, la rendre d'esclave, libre — de païenne, israélite — et tirer encore d'elle un Jesrahel ».

Le recueil des *Théorèmes* est né de cette union de La Ceppède avec la Muse ainsi rétablie dans sa dignité première. Il le publie — ou plutôt (car vous pensez bien qu'il n'abandonne pas si vite l'image du fils d'Osée et de Gomer) il l'a « sevré et congédié de sortir au jour ». « Je confesse, reconnaît-il, que je l'envoie un peu malproprement habillé (*malproprement,* au sens classique de: sans élégance); non pour le regard de l'étoffe (pour ce qui est de la qualité de l'étoffe), car je l'ai toute choisie dans les plus loyales boutiques des plus riches et plus fidèles marchands de l'Eglise; mais quant à la façon des habits, elle ne sera peut-être pas trouvée du tout bien à la française (tout à fait à la mode française) ». Touchant scrupule: La Ceppède songe à Malherbe, provincial ennemi en poésie des provincialismes. Il a peur qu'on ne se moque, à Paris, de l'accent de sa Muse, et il a une bien jolie façon de demander l'indulgence pour

elle: « Il faut considérer que ce fort drap d'or (le style de l'Evangile) ne se manie pas aisément à tous les plis qu'on veut, et que notre ramage natal ne peut facilement être oublié tout à fait ».

La figure de notre Président commence, il me semble, à se laisser entrevoir: gaillard langage et sévère doctrine. Peut-être même, entre ses amis aixois, cette sévérité est-elle sa marque propre. Du Vair, qui est d'Eglise, et le savant Peiresc sont de dociles chrétiens, mais telle est la curiosité de leur esprit, si vif leur goût de la libre recherche, qu'on les sent indulgents et presque sympathiques au libertinage érudit. Ils voudraient ramener les « libertins » à l'Eglise, mais ils voudraient aussi que l'Eglise ne leur imposât pas des conditions trop sévères. La Ceppède n'est pas l'homme de ces compromis. Art et doctrine, il appartient tout entier à la Contre-Réforme. Son œuvre confirme pleinement les vues d'Antoine Adam pour qui le *baroque* est intimement lié à la restauration, dans les pays méditerranéens et dans une partie de l'Europe Centrale, de l'ordre catholique et monarchique. Sa poésie véhémente, musclée, haute en couleur, s'apparente à la grandiloquence fleurie de l'esthétique jésuite, à l'emphase des statues de saints qui gesticulent à Prague sur le pont Charles IV. Ramenés en France par le Béarnais, les Jésuites, dès le début du siècle, y ont rouvert leur collège. Le réveil de ferveur religieuse qu'illustrent la Journée du Guichet ou la fondation de l'Oratoire, a son écho dans la poésie du temps. Mais la dévotion lyrique de Desportes, de Du Perron, de Malherbe, de Maynard semble officielle et de façade. Les paraphrases des Psaumes alternent dans leurs recueils avec les flagorneries courtisanes, les gentillesses galantes, les couplets épicuriens. La Ceppède, lui, a répudié à jamais les Muses profanes. Son œuvre n'est qu'une longue méditation sur l'Evangile.

Que ce titre de *Théorèmes* ne nous trompe pas: il ne s'agit pas ici de géométrie ! Le magistrat humaniste s'est contenté de transposer en français le mot grec *théôrèma* dont le sens propre est: vision, contemplation. Ce sont des images, des tableaux animés que mettent sous nos yeux les trois cents sonnets du premier recueil et les deux cent dix-neuf du second. Ils font se dérouler devant nous toutes les scènes de la Passion du Christ, de sa mort, de sa résurrection, de son ascension, les derniers étant consacrés au Saint-Esprit et à la Pentecôte. La Ceppède suit le Christ à la trace; il « talonne ses pas », comme il dit, ne négligeant aucune des plus menues données de l'Evangile. Et là où l'Evangile n'est pas assez précis à son gré, il s'en remet à ses exégètes (car il les a tous lus), aux Pères, aux Docteurs qui ont accroché leurs gloses en grappes à chaque mot du texte sacré. Ni Luc, ni Marc, ni Matthieu, par exemple, ne précisent si les bourreaux

du Christ, clouant ses mains sur la croix, ont commencé par la droite ou par la gauche. Mais Guevara pense qu'ils ont commencé par la gauche, tandis que tel autre théologien, cité aussi par La Ceppède (chaque sonnet est accompagné de références et d'un long commentaire), croit que ce fut par la droite. Notre poète suivra Guevara, parce que son hypothèse est symboliquement d'un plus beau sens :

A peine le pauvret acheva de s'étendre
Sur la croix, que lui-même encommença de tendre
Sa main gauche première à la merci du fer.

La gauche avec le cœur a plus de voisinage :
Pour ce il veut que première on l'ouvre, en témoignage
Qu'il leur ouvre son cœur pour nous fermer l'Enfer.

A tout il veut trouver un sens figuré, dans tout un enseignement. Mais d'abord il veut tout *voir*. « Pour mieux se représenter la pêche miraculeuse, écrit Bremond, Jean de la Ceppède était homme à prendre le coche d'Aix à Marseille et à se promener deux ou trois heures le long du Vieux Port, choisissant des types d'apôtres, se mettant bien dans les yeux la vue d'une barque chargée de poissons, préparant ainsi le prélude mystique que saint Ignace appelle la *composition du lieu* ».

Avec son tact infaillible, Bremond fait bien sentir ici ce qui frappe d'abord dans la poésie de La Ceppède : ce mélange de pieuse ferveur et de liberté familière. Oserais-je dire que la première impression qu'il nous donne est une impression de plaisir, presque d'amusement ? Je souriais parfois en le relisant cet hiver. N'était-il pas lui-même un peu responsable de ma légèreté ? A-t-on jamais commenté l'Evangile avec tant de verve sonore, avec des mots de tant de relief et de tant de couleur ? Ces vers qui s'alignaient devant moi sur la page jaunie en grandes italiques, il m'arrivait, au grand scandale de mes voisins, de les murmurer à demi-voix. Ils débordent, en effet, d'une vie physique qui exige que notre corps se mette de la partie, et il est presque impossible de les lire avec les yeux seulement, dans le recueillement de l'esprit. Je les murmurais, et un nom revenait sans cesse à ma pensée, celui auquel nous ramènent non moins irrésistiblement les grandes odes de Malherbe, le nom du plus grand coloriste de la Contre-Réforme, du peintre qui a brossé lui aussi tant de montées au Calvaire tumultueuses, tant de Crucifixions magnifiquement décoratives, Rubens. « Un Rubens, me disais-je, un Rubens provençal, un Rubens chaste, mais non moins sensible au pittoresque de la vie ».

Peu à peu cependant cette impression première se nuançait et, à mesure que les sonnets succédaient aux sonnets

et que, sous la richesse divertissante des mots, je sentais mieux la naïve sincérité du vieux poète, sa ferveur intime, il m'apparaissait lui-même plus complexe. Je découvrais tour à tour plusieurs hommes en lui.

•

Je le voyais d'abord drapé dans la pourpre, comme aux séances solennelles de la Cour des Aides. Il était le Président, le Président en face de la plus grande erreur judiciaire du monde. Le Président d'Aix jugeant le Procurateur de Judée. Ah ! pour celui-là, de confrère à confrère, aucune pitié ! Devant les siècles Pilate a déshonoré la robe:

Malheur au magistrat que la crainte rend lâche !...
Le lavement des mains ne rend pas l'âme nette.

Pour le Procurateur le Président n'aura même pas l'indulgence de Jésus qui lui a dit: « Celui qui m'a livré à toi a un plus grand péché ». La Ceppède craint que les magistrats sans courage ne trouvent dans cette parole du Christ une excuse à faire, comme il dit, « injustice par force »:

Juges, qu'aucun ne soit de ce mot amorcé.
L'excuse de la force est vile et décevante.
Qui sait et veut mourir ne peut être forcé.

Corneille n'avait pas sept ans lorsque La Ceppède forgeait ces maximes cornéliennes, auxquelles devait applaudir le stoïcisme chrétien de Du Vair, l'autre Président d'Aix. Nulle force du dehors ne saurait contraindre un vrai juge à l'injustice, ni les menaces des grands, ni les cris de la foule. Ce Pilate était un pauvre sire:

O Dieu ! Quel président ! O Dieu ! Quelle justice !.....
Magistrats qui des grands soutenez les menaces
Et des peuples mutins les félonnes audaces,
Méprisez comme fiens des méchants les propos.

Je n'ose pas traduire ce mot *fiens* dans notre langage.

La Ceppède a la fierté de sa robe, de sa charge, de l'autorité qu'il tient du roi. Mais il sait aussi ce que Pascal dira avec force, que toute cette majesté est d'emprunt, qu'il la faut dépouiller pour paraître devant Dieu, comme David s'est présenté nu devant Goliath, comme le Christ s'est défait, avant de monter au Calvaire, du lambeau de pourpre que les soldats avaient jeté sur ses épaules:

Christ reprend ses habits, quitte la pourpre aux rois,
Prend pour armes, sans plus, le bâton de sa Croix...

« Pour suivre Jésus-Christ, dit le poète dans son commentaire, il faut sortir avec lui du prétoire, c'est-à-dire des vaines grandeurs du monde, et de chez soi, c'est-à-dire de l'amour de nous-mêmes ». Sortir du prétoire, de la Grand'salle où l'on siégeait pompeusement, et troquer la robe rouge du Président pour la robe blanche des enfants du baptême :

Où croupis-tu, mon âme ? As-tu pas l'assurance
De seconder celui qui ta cause débat ?
Si tu veux avoir part au fruit de ce combat,
Il faut de près le suivre et lui faire adhérence...

Christ a quitté la pourpre : il te la faut quitter.
Il a repris sa robe : il te faut l'imiter.
Rien que ton vieux habit n'est propre à ta défense.

Ton premier habit fut ce manteau glorieux
Dont ta mère l'Eglise adopta ton enfance,
Quant elle te blanchit au Lavoir précieux.

●

Après le Président, qui tour à tour exalte la noblesse et confesse la vanité de sa charge, je retrouvais dans les *Théorèmes* l'humaniste, l'ami de Peiresc et de Du Vair. Comme les « humanistes dévots » de son temps dont Bremond a si bien parlé, il ne saurait, le voulût-il, écarter de lui les souvenirs païens, les images mythologiques qui vivent dans sa mémoire. Loin de bannir les Grâces antiques, il les baptisera plutôt, de gré ou de force, et les contraindra à célébrer le vrai Dieu. D'où tant de traits qui peuvent surprendre dans un poème chrétien. Le Christ est ici « l'Hercule véritable », « l'Alcide non feint », le « Nazarien Alcide ». Il est encore « notre véritable et divin Prométhée ». Noé est « le vrai Deucalion ». La Ceppède appelle la Vierge « ma sainte Uranie » parce que l'office de la Muse Uranie, selon Platon, était de révéler aux hommes les mystères du ciel. Il annexe à l'Evangile l'Olympe, la Parque, le Cocyte et les antres Stygieux.

Coquetterie d'érudit ? Réminiscences de lettré ? Peut-être. Mais une intention plus subtile et plus haute se laisse ici percevoir. A-t-on le droit d'exclure du plan divin ces siècles de l'antiquité gréco-latine qui occupent une si grande place dans l'histoire, même spirituelle, de l'humanité ? Dans leurs théogonies menteuses n'est-on pas fondé à découvrir

une âme de vérité ? Si la Bible est un système de figures, de symboles, dont l'Evangile devait révéler le sens véritable (La Ceppède définit ainsi l'Evangile: « La vérité succède à l'ombre des figures »), ne peut-on accorder à la mythologie aussi une certaine valeur de préfiguration ? Hercule qui extermine les monstres, purifie la terre et meurt sur le bûcher avant de devenir un dieu, Prométhée qui apporte aux hommes le feu du Ciel, n'étaient-ils pas, à leur manière, des images imparfaites du Christ ?

Ici apparaît dans toute son ampleur le véritable humanisme de La Ceppède. Humaniste, il l'est non pas seulement parce qu'il a lu les Anciens, les aime et les cite, mais parce qu'il se refuse à rien sacrifier, à rien renier de l'histoire humaine, parce qu'il n'y a rien à ses yeux dans l'homme ni dans la Nature qui n'ait été voulu par Dieu et ne doive nous instruire et nous servir. Tel était déjà l'humanisme de la Renaissance. Tel est surtout celui de la Contre-Réforme. C'est cet humanisme qui nous donne la clef de la poésie de La Ceppède. Il nous explique ce besoin qu'il a, dans ses méditations, comme les disciples d'Ignace, de partir toujours d'une image, d'une scène évoquée jusque dans son détail matériel le plus menu, d'un spectacle qui parle à ses sens. Il est de ceux, en effet, qui ne séparent pas le corps de l'âme, la Nature de la Grâce, la Création du Créateur. Tout est précieux pour lui dans ce monde de formes, de couleurs, d'harmonies qui l'entoure; tout y est signe et figure de la volonté providentielle. De tous les mystères, c'est celui de l'Incarnation qui lui paraît riche du plus beau sens. Par là, il est très près, il me semble, de Péguy qui, dans *le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, « talonne », comme lui, les pas du Christ sur le chemin du Calvaire. Il est très près de Claudel aussi, de Claudel héritier parmi nous des poètes *baroques*. Comme le Vice-Roi du *Soulier de satin*, il pourrait dire: « C'est avec son œuvre tout entière que nous prierons Dieu. Rien de ce qu'il a fait n'est vain, rien qui soit étranger à notre salut ». De même, La Ceppède:

Nature n'a rien fait qu'on doive mépriser.

Pas de poésie moins « désincarnée » que la sienne. Charnelle et mystique à la fois, elle est l'expression de son être tout entier.

●

Cette sympathie pour la vie universelle qui est la manifestation la plus évidente de son humanisme, peut-être La Ceppède la tenait-il en partie de son terroir natal. Parmi les personnages que nous découvrons successivement en lui, le Provençal est sans doute le plus nettement caractérisé. Provençal lui-même,

Bremond était mieux qualifié que personne pour discerner les deux tendances, contradictoires en apparence, mais en fait complémentaires, que La Ceppède tenait de sa petite patrie : le goût du rare, du précieux, des allégories, des correspondances imprévues, des abstractions quintessenciées, des jeux inépuisablement variés de l'esprit et du langage — et, en même temps, une franchise toute populaire, une bonhomie cordiale et volontiers familière, une verve drue qui se plaît aux mots colorés et même un peu rudes, aux exclamations joyeuses ou apitoyées telles qu'elles se croisent encore aujourd'hui sur le Vieux-Port. Ici aussi, je dois m'en tenir à quelques traits. Ce chapitre serait sans fin.

Subtilité trop ingénieuse : Adam, pour notre perte, s'est fait voleur dans un jardin, voleur du fruit défendu. Et, pour nous sauver du péché d'Adam, c'est dans un jardin aussi que le Christ se fera arrêter, comme un voleur :

Adam se fit larron au Jardin pour du fruit.
Vous voulez, endossant ses peines méritées,
Qu'en larron on vous traite au Jardin, cette nuit.

Et que pensez-vous de cette comparaison entre l'arbre vivant du Paradis Terrestre qui a causé notre mort, et l'arbre mort de la Croix qui nous a rendu la vie :

Satan par le bois vert notre aïeule ravit.
Jésus par le bois sec à Satan l'a ravie...
Le bois vert donne mort à toute âme qui vit ;
Le bois sec, ô merveille ! à tous morts donne vie.

Quelques jeux de langage après ces jeux de pensée. La célèbre paraphrase de l'*Hymne de la Passion,* dont le premier vers rend si joliment le *Vexilla regis prodeunt* du texte liturgique : « Les cornettes du roi volent par la campagne... », se perd vers la fin dans une pure jonglerie verbale :

O Croix, que mon espoir à tes bouts aboutisse !
...Tu balances ce corps
Qui nos péchés balance...
Guidez-nous, guindez-nous au sublime repos.

Le style des Grands rhétoriqueurs demeurait en honneur dans les provinces.

Mais voici qui me paraît plus profondément et aussi plus finement provençal : une sorte de grâce fleurie, de subtile mignardise, de précision menue et amusée, et, pour tout dire, un amour de la vie et de sa diversité plaisante qui se fait jour jusque dans l'évocation des scènes les plus douloureuses de la Passion :

Ces barbares enfin, lassés de garrotter
Cil qui montre toujours une face plus douce,
Le sortent du jardin d'une roide secousse,
Le mettent sur ses pieds, le pressent de trotter.

Il va donc et, tandis, un lè vient peloter,
Un autre l'injurie, un autre le courrouce,
Un autre par derrière indignement le pousse,
Et chacun à l'envi tâche à le picoter.

Environ la minuit, cette troupe inhumaine
Repasse le torrent, et le Sauveur emmène
Parmi les cris, les fers, la fange et les cailloux.

Et lui, qui dès toujours cette mort a chérie,
Se laisse ainsi mener droit à la boucherie,
Comme un simple agnelet innocentement doux.

Le poète s'adresse alors au Jardin lui-même auquel le Christ vient d'être arraché, comme Adam jadis fut chassé du premier Jardin :

... Que toute votre humeur s'écoule ores en pleur,
Puisqu'on vous a ravi votre plus belle fleur,
Puisqu'on vous a privé de votre alme rosée.

Sortant du vieil Eden, il fut au moins permis
Au premier jardinier d'avoir son épousée.
Le second n'est suivi que de ses ennemis.

Et pour nous rappeler que le sacrifice de Jésus est un sacrifice d'amour, què le Christ est l'époux de l'Eglise, et qu'il meurt pour son épouse, par amour, le grave La Ceppède, dans la mémoire érudite de qui le souvenir mythologique d'Orphée et d'Eurydice se mêle à celui des plus tendres versets du *Cantique des Cantiques*, retrouve l'accent des poètes de cour d'amour. On sent ici qu'Aygalades est au pays du roi René. Naturellement, ne soyons pas surpris qu'au premier vers l'Olympe désigne le Ciel d'où le Christ est descendu pour sauver les hommes :

L'amour l'a de l'Olympe ici-bas fait descendre ;
L'amour l'a fait de l'homme endosser le péché...
L'amour a dans ses mains ces rudes clous fiché ;
L'amour le va tantôt dans le sépulcre étendre.

Son amour est si grand, son amour est si fort
Qu'il attaque l'enfer, qu'il terrasse la mort,
Qu'il arrache à Pluton sa fidèle Eurydice.

Belle, pour qui ce beau meurt en vous bien-aimant,
Voyez s'il fut jamais un si cruel supplice,
Voyez s'il fut jamais un si parfait amant.

Et l'on peut rattacher aussi, je crois, à la Provence une certaine préciosité, non point laborieuse, mais que l'on sent, au contraire, toute naturelle au poète et qui se donne libre cours en images imprévues. A peine Jésus est-il arrêté que les Apôtres se dispersent, comme des oiseaux s'enfuient d'un taillis quand on y jette une pierre; or, pour fuir une menace imaginaire, ces oiseaux tombent parfois dans un piège trop réel. Il en est ainsi des Apôtres: le lâche désir d'une vaine sécurité leur fait abandonner leur vrai Sauveur. Mais la comparaison est développée pour elle-même dans un apologue dont La Fontaine eût aimé la « gaîté »:

Des peureux oiselets la troupe gazouillarde
Au simple mouvement, au moindre petit bruit
D'un caillou qu'un passant dans le taillis hasarde,
Part, s'envole en désordre, et s'écarte, et s'enfuit.

Cependant qu'ils s'en vont où la peur les conduit,
Ils trouvent le péril de leur fuite couarde.
L'un donne dans la glu qui sa fuite retarde;
L'autre dans le filet qu'on a tendu la nuit.

Christ ainsi prisonnier fut la pierre jetée
Au milieu de sa troupe aussitôt écartée.
Chacun des siens se lâche à sa fragilité,

Et fuyant leur salut pour fuïr la potence,
L'un donne, variable, au rets de l'inconstance,
L'autre se jette au glu de l'infidélité.

Voilà la fine, l'ingénieuse Provence. Mais tout ensemble, et mêlée à elle indissolublement, voici la Provence populaire, la Provence au parler franc qui dans l'indignation ne mâche pas ses mots. Revenons au Jardin des Olives. La troupe qui va arrêter le Christ trahi, est déjà en marche. Mais les Apôtres sont encore auprès de lui, ces disciples qui se disaient ses soldats. Ils le savent menacé. Nul doute qu'ils ne soient en alerte, tout prêts à le défendre, à risquer leur vie pour lui:

Et vous braves soldats, de ce chef tant aimés,
Que faites-vous, tandis qu'il sue, qu'il pantèle,
Qu'il soutient ces assauts, que l'Apôtre infidèle
Conduit pour le saisir ses escadrons armés ?

Etes-vous bien toujours au combat animés ?
Vous aurez à cette heure une charge cruelle.
La garde est-elle bien ? Qui fait la sentinelle ?
Qui, la ronde ? — O bon Dieu ! Qu'est-ceci ? Vous dormez !

Sur cette défection des Apôtres, sur le reniement de saint Pierre, la verve de La Ceppède est intarissable :

J'accompare ces Onze aux apprentis de Mars,
Chauds à l'apprentissage et vaillants en boutades,
Qui semblent au seul vent de leurs rodomontades
Atterrer, enterrer les plus braves soudards.

Mais, dès qu'il faut sortir à la merci des dards,
Choquer les ennemis, boire les mousquetades,
Les voilà tous en fuite. Adieu leurs incartades !
Adieu leur assurance ! Adieu leurs étendards !

Ainsi le bon saint Pierre, ainsi toute sa bande,
Lorsque contre leur chef nul rouet ne débande,
Bravent, disent que rien ne les étonnera.

Mais soudain qu'ils verront les ennemis paraître
Sur lui, le plus vaillant seul l'abandonnera,
Et Céphas jurera de ne le point connaître.

Le respect même, le pieux amour trouvent chez le grave Président des accents d'une simplicité populaire. Voici le Christ seul devant Pilate, injurié de la foule. « Pauvret », soupire La Ceppède, « pauvret », parce qu'il n'ose dire « pécaïre ! ». Pilate interroge Jésus, et Jésus se tait :

A ce coup le Romain s'émerveille de voir
Ce Christ (qu'il reconnaît plein de profond savoir)
Muet comme un poisson, lorsque plus on l'offense...

Même dissonance voulue dans ce quatrain inspiré par l'entrée à Jérusalem :

Fais, Seigneur, ton entrée au donjon de mon âme
Et, monté sur l'ânon de mon humanité,
Fais qu'elle jette aux pieds de ta divinité
Ces habits dont le diable a dévidé la trame.

Et voici, juxtaposées en un seul sonnet vraiment admirable, la recherche précieuse et la brusque familiarité, ironique et tragique : recherche précieuse pour évoquer le deuil de la Nature, l'aube voilée de crêpe qui se lève sur le drame de la Passion — réalisme indigné pour peindre les princes des prêtres et les Anciens du peuple tenant leur sinistre conseil :

Tandis, l'aube, à regret sortant de la marine,
Notre horizon remonte à pas mornes et lents :
Un crêpe basané voile sa tresse orine,
Son front est nuageux, ses yeux sont distillants...

Ce noir matin rassemble au Conseil nos galants
Pour vomir le venin qui presse leur poitrine,
Et là tous les plus vieux et les plus insolents
Donnent ainsi carrière à leur rage tigrine :

« Jusques, jusques à quand souffrirons-nous, Hébrieux,
Cet homme qui se dit enfant du Roi des Cieux,
Bien que fils d'un manœuvre et d'une souffreteuse ?

Sus ! Qu'on mette en son pain le bois ; que son séjour
Ne soit plus en Salem ; qu'une mort très honteuse
Termine sa doctrine et sa vie à ce jour ! »

Mais, tandis que je poursuivais la lecture des *Théorèmes*, au delà même du Président, de l'humaniste, du Provençal, une figure plus haute peu à peu s'imposait à moi, celle d'un grand poète d'un des plus grands poètes de notre langue. Peut-être étais-je dupe d'une illusion. On s'exagère volontiers l'importance de ce qu'on croit découvrir. Et puis cette langue française d'avant Malherbe et Vaugelas, cette langue « telle au papier qu'à la bouche », comme disait Montaigne, a tant de charme (pour nous qui écrivons si mal) qu'elle nous abuse peut-être sur le mérite de ceux qui la parlaient aussi naturellement que nous hélas ! nous parlons la nôtre. J'ai beau me dire tout cela ; il ne m'en semble pas moins que nul

en son temps n'a écrit de plus beaux vers que La Ceppède. Vous avez pu remarquer l'ampleur de son registre, la richesse de ses tours, les ressources de sa métrique. Il a des rejets, des déplacements de césure, d'une énergie souveraine. Ses vers donnent la sensation physique non seulement des « choses vues », mais des choses senties, éprouvées du dedans. Par la tension du rythme, par les allitérations et les répétitions il arrive à nous rendre sensible la souffrance du corps étiré et cloué sur la Croix :

Ses pieds sont donc percés, comme il l'avait prédit;
Percée est sa main gauche, et sa droite est percée.
Sa peau par trop tendue est partout crevassée,
Et ses os sont comptés par ce peuple maudit.

La Ceppède est de ces poètes, si rares, qui ont pu, sans tomber dans le ridicule ou dans l'indécence, faire parler le Christ, ajouter aux paroles que lui prête l'Evangile. Pierre vient de frapper Malchus. Jean et Jacques veulent, à leur tour, tirer l'épée. Jésus, dans Luc, les arrête d'un mot : « *Sinite usque huc,* restez-en là ». Cela suffit sans doute, et rien n'égalera cette sobriété. Mais la paraphrase des textes sacrés était en honneur chez nos vieux poètes. Si on en admet le principe, convenons que celle de La Ceppède ne manque pas de grandeur :

« *Laissez faire à ceux-ci. C'est le temps désormais,*
C'est l'heure du pouvoir de ces loups affamés;
C'est or' que de mon sang il faut faire largesse.

Souffrez que je sois pris. C'est la fin de mes vœux.
Pierre leur a fait voir ma force et leur faiblesse,
Et vous, faites-leur voir que je puis et ne veux. »

La Ceppède sait aussi d'ailleurs incorporer à son poème le texte même de l'Evangile, dans sa simplicité, dans sa nudité. C'est la nuit d'agonie au jardin des Oliviers. Après treize vers trop chargés peut-être, trop savants, voyez l'effet que produit une citation littérale :

Il s'en allait prier, quand la Parque, complice
Des Hébreux, pour déjà le traiter rudement,
Porte devant les yeux de son entendement
Les outils rigoureux de son prochain supplice.

Il voit tout ce que doit employer leur malice :
Les cordes, les crachats, le rouge habillement,
Les verges, les halliers, l'honni dépouillement,
La Croix, et tout le pis qu'il faut qu'il accomplisse.

Lors, son cœur donne entrée à la grosse vapeur
De la noire tristesse et de la froide peur
(Et cette infirmité provient de sa puissance).

Lors, découvrant aux siens la douleur qui le mord,
Leur dit : « O chers témoins de ma divine essence,
Mon âme est désormais triste jusqu'à la mort ».

Rubens de notre poésie, La Ceppède excelle à rendre la couleur et le mouvement. Pour la couleur et même pour le symbolisme des couleurs, je ne peux que renvoyer aux sonnets fort connus où il compare la blanche robe du Christ et le rouge manteau dont les soldats l'ont affublé : rouge de la gloire, rouge du sang, rouge de la honte et du péché :

O Christ, ô saint Agneau, daigne-toi de cacher
Tous mes rouges péchés, brindelles des abîmes,
Dans les sanglants replis du manteau de ta chair.

Pour le mouvement je ne donnerai qu'un exemple. Selon Marc (XIV, 51-52), après l'arrestation de Jésus et quand ses disciples eurent pris la fuite, seul un jeune homme le suivit. Il n'était couvert que d'un « linceul », c'est-à-dire, au sens propre, du drap de son lit. Les soldats voulurent le saisir, mais lui, leur laissant ce drap, s'échappa nu de leurs mains. Voici la scène telle que l'imagination de La Ceppède la reconstitue, telle qu'il la voit et la suit dans son déroulement rapide :

L'insolente rumeur de la tourbe indiscrète
Qui fit dans ce Jardin le Sauveur prisonnier,
Vint promptement donner dans la pauvre logette
Où gisaient les valets du maître jardinier.

Un jeune adolescent s'éveille matinier,
S'affuble d'un linceul, hors du châlit se jette,
Ouvre un peu la fenêtre, épie, écoute, guette,
Sort, s'approche et craintif talonne le dernier.

Voyant mener le Christ, il le suit pitoyable.
Tandis, quelque mâtin de la troupe effroyable
Voit cet homme inconnu qui la cohorte suit.

Il l'attaque, il l'empoigne, il le tient, il le mène.
Le jeune homme fait force, et laisse à qui l'entraîne
Son linceul pour son corps, et s'échappe, et s'enfuit.

Et pour faire sentir la variété des tons chez notre poète, l'étendue de son registre, voici, son preste croquis achevé, la méditation toute personnelle que cet épisode lui inspire:

Maintes fois j'ai tenté de vous suivre, ô ma Vie,
Par les sentiers connus que vous m'avez ouverts.
Mais toujours, mais toujours, vos ennemis divers
M'empoignant au linceul, m'ont la force ravie.

Ores que saintement votre Esprit me convie
De retracer vos pas par les pas de ces vers,
Ce monde, ce charmeur, cet ennemi pervers.
Me prenant au manteau, veut frustrer mon envie.

De mille vains objets il rend mon cœur épris,
Dont l'amour me tient tant et si longuement pris
Qu'à peine aurai-je temps de vous suivre au Calvaire.

Faites donc, s'il vous plait, ô Seigneur, désormais,
Que, de l'adolescent imitant l'exemplaire,
Je quitte ces habits au monde pour jamais.

Il est temps d'arriver au sommet de cette poésie et, avec La Ceppède, de « suivre le Christ au Calvaire ». Un mot du sonnet que nous allons lire exige une explication, le mot « reaux » ou « rehauts ». Cette explication, le poète la donne dans son commentaire, avec une précision qui montre combien lui était familière la technique des peintres: « Les *rehauts* sont les jours de la superficie ou circonférence des yeux, du nez, de toute la face et autres parties éminentes du corps humain, en termes et langage des peintres qui disent communément que par ces rehauts et les ombres la peinture fait ses reliefs. Et, combien que le visage et les membres d'un corps mort aient aussi leurs rehauts, ils sont toutefois sombres et bien différents de ceux d'un corps vivant, qui sont clairs et bien égayés. Or ceux-ci se perdent en l'homme mourant. En Jésus-Christ, toutefois, nous ne disons pas qu'ils se perdirent, mais qu'ils se cachèrent, pour ce qu'ils reparurent bientôt après, quand il ressuscita ». Ne soyez pas surpris non plus de l'emploi du verbe *recouvrir* au sens de *recouvrer*: cette confusion, constante au XVI^e^ siècle, est fréquente même dans la langue classique. Voici donc le sonnet de la mort du Christ. La Ceppède suit surtout ce verset de Luc (XXIII, 46): « Alors Jésus, criant à haute voix, dit: *Père, je recommande mon esprit en tes mains*. Et, en disant cela, il rendit l'esprit ».

Dès que cette oraison fut par lui prononcée,
Il laisse un peu sa tête à main droite pencher,
Non tant pour les douleurs dont elle est offensée
Que pour semondre ainsi la Parque d'approcher.

Voilà soudain la peau de son front dessécher,
Voilà de ses beaux yeux tout à coup enfoncée
L'une et l'autre prunelle, et leur flamme éclipsée,
Leur paupière abattue, et leurs reaux se cacher.

Ses narines, à peine étant plus divisées,
Rendent son nez aigu; ses tempes sont creusées;
sur ses lèvres s'épand la pâleur de la mort.

Son haleine est deux fois perdue et recouverte;
A la tierce, il expire avec un peu d'effort,
Les yeux à demi-clos et la bouche entr'ouverte.

Il me semble revoir ici le Christ de Claus Sluter, cette face de pierre qu'on a retrouvée près du Puits de Moïse, à la Chartreuse de Champmol.

●

Un scrupule me vient en terminant. J'ai relevé dans les *Théorèmes* quelques traits forts ou gracieux; j'ai cherché à retrouver en La Ceppède le Président, l'humaniste, le Provençal, l'artisan merveilleusement habile du vers français; j'ai tenté de le situer parmi les poètes et les artistes de son temps. Et maintenant j'ai peur, en le considérant ainsi du dehors, d'avoir trahi ce chrétien qui songeait moins à faire de beaux vers qu'à revivre la passion et la mort de son Dieu. Dans sa méditation il engageait tout son être. Sa poésie est prière. Aussi est-ce sur une prière que je voudrais terminer. Je l'emprunterai au deuxième recueil des *Théorèmes*, à celui de 1621. La Ceppède avait 73 ans et devait mourir deux ans plus tard. Ce recueil est moins connu que le premier, et la vieillesse y est sensible. On comprend aussi qu'un poète qui part toujours de la sensation, du concret, éprouve plus de gêne à interpréter un mystère purement spirituel comme celui de la Pentecôte qu'à suivre dans son déroulement vivant le drame charnel de la Passion. Voici pourtant un sonnet qui suffirait, il me semble, à faire de La Ceppède un des plus grands poètes mystiques de tous les temps et, en tout cas, un précurseur du Verlaine de *Sagesse*. Entre sa mort et sa résurrection, le Christ est descendu aux

Enfers. Mais chaque âme chargée de péchés n'est elle pas elle-même un Enfer ?

Fais, mon Sauveur, descente en l'enfer de mon âme.
Mon âme est un enfer tout noir d'aveuglement,
Que l'acéré tranchant de cent remords entame,
Que sept traîtres démons traitent journellement.

D'un seul point mon enfer le nom d'enfer dément
(Dissemblable à l'Enfer de l'éternelle flamme).
C'est qu'on n'espère plus en l'éternel tourment,
Et dans le mien j'espère et ta grâce réclame.

Descends donc par ta grâce, ô Christ, dans mon enfer;
Fais-moi de ces démons désormais triompher;
Pour te suivre Là-Haut fais qu'ici je pâtisse;

Fais que j'aille toujours mes crimes soupirant,
Et fais qu'en mon esprit je craigne ta justice.
Car le salut consiste à craindre en espérant.

PIERRE CLARAC.

CHRONIQUES

JOSÉ ORTÉGA Y GASSET

José Ortéga y Gasset, qui vient de s'éteindre, appartenait à la génération qui, dans l'histoire de la civilisation espagnole, avait suivi la célèbre génération de 98. Celle-ci avait été la génération critique et tragique, celle qui avait pris conscience du problème espagnol et, dans une époque de désespérante décadence, suscité toute une renaissance spirituelle. La génération suivante, celle des hommes nés dans les années 80, reçoit cet héritage passionné, poursuit l'œuvre, mais dans une autre atmosphère, moins brûlante et moins isolée. Le public espagnol n'est plus le peuple auquel parlent des prophètes, mais déjà une société quelque peu réveillée et qui reprend comme un chemin aisé et habituel les voies de la culture. Au monologue et à l'interrogation a succédé l'entretien. Ortéga y Gasset est l'homme de cette nouvelle étape. Professeur de métaphysique à l'université de Madrid et fondateur de la *Revista de Occidente,* il fait figure de maître. Non point tant de maître qui enseigne une doctrine que de maître qui excite les curiosités, accouche les esprits, sert la civilisation. A la grande question que posaient les hommes de 98: « Faut-il européaniser ou africaniser l'Espagne ? » il répond en penchant pour la première solution. C'est un Européen, et nul n'a fait davantage pour introduire dans son pays les grands courants de la pensée étrangère actuelle, et la plus actuelle, donc non seulement ses courants, mais disons ses modes. Car il y a du mondain chez ce maître, une agilité de goût et d'intellect qui ne déprise point la frivolité. Maints de ses essais ont été réunis sous le titre de *El Espectador :* pour un pareil esprit ce peut être un spectacle que le jeu des idées qui agitent l'univers, et il y assiste avec une voluptueuse et ironique gourmandise. L'Espagne, cette péninsule oubliée aux confins du désert de Barbarie, s'installe avec Ortéga aux premières loges de la fantasmagorie philosophique du monde. Et elle applaudit aux performances du génie scien-

tifique et spéculatif des deux continents ou, simplement, s'en divertit. Et si, d'ailleurs, on y prend garde, on doit s'apercevoir qu'elle n'est pas toujours seulement spectateur de la comédie, mais aussi acteur et protagoniste et qu'elle y tient fort bien son rôle, à sa manière, c'est-à-dire sans publicité, mais avec une élégance et une désinvolture toutes tauromachiques.

L'élégance et la désinvolture d'Ortéga sont de cette sorte; elles ont quelque chose de téméraire et de prestigieux. Ortéga pense avec promptitude, écrit avec éclat; c'est un styliste de grande classe, ce que, avec une nuance péjorative, d'aucuns appellent un rhéteur. Mais en tout Espagnol il y a du rhéteur, de sorte que quand cet Espagnol est de grande taille, sa rhétorique est l'art suprême. Ortéga rhéteur est le plus grand artiste de la pensée, celui qui donne à la pensée sa forme la plus parfaite. Ces mérites ont été peu appréciés en France; ils l'ont été davantage dans les autres pays, en particulier en Allemagne. Il faut dire qu'Ortéga devait plus aux universités allemandes qu'à la culture française. Il ne se situait point dans la tradition spirituelle de l'hégémonie française et sa curiosité l'entraînait à de vastes espaces où cette tradition pouvait paraître un peu perdue.

Mais il serait injuste de ne voir en lui que cet éblouissant chef d'orchestre de la symphonie mondiale, ce rassembleur éloquent et subtil des sophismes, des formes et des dialectiques internationales. L'Espagnol demeurait au fond de lui, et irréductible. Le problème espagnol n'avait pas été épuisé avec la génération de 98; il palpitait encore au cœur d'Ortéga, castillan de vieille roche, et qui n'écrivait un si magnifique espagnol que parce qu'il était lui-même, — ce causeur à la mode ! — aussi profondément espagnol que le dernier voyou des rues de Madrid. Ses livres les plus profonds sont ceux qu'il a consacrés au sempiternel problème, à l'essentiel problème, au Problème: *Méditations du Quichotte*, par exemple, et *Espagne Invertébrée*. L'Espagne crie en lui. Et d'une oreille merveilleusement affinée, il discerne toutes les modulations de ce cri, en traduit et en analyse toutes les significations. Peut-être même le problème espagnol est-il plus douloureux à considérer sous le savant scalpel d'Ortéga que dans l'expression directe qu'en ont donnée, avec leur génie lyrique et comme une toute chaude révélation, les hommes de 98. Avec ces derniers nous sentons le drame de la conscience espagnole; avec Ortéga nous en débattons les raisons précises: c'est un exercice moins pathétique, mais qui, finalement, conduit à des évidences aussi émouvantes, et assurément plus cruelles.

Néanmoins il y a de la vitalité et de l'énergie dans la clairvoyance d'Ortéga. Sa philosophie profonde, si on la dégage de ses livres pour s'essayer à la construire en système, apparaît comme un existentialisme de noble allure, un robuste vitalisme. Aussi ne faut-il pas s'étonner que, à un certain moment,

Ortéga n'ait pas reculé devant l'action. Il avait fondé avec deux autres illustres figures de sa génération, Ramon Pérez de Ayala et le Dr. Grégorio Marañon, un groupe d'action républicaine qui contribua vigoureusement à la chute d'Alphonse XIII et à la proclamation de la République. Plus tard Pérez de Ayala et Marañon devaient se rallier au régime de Franco.

Ortéga y Gasset, lui, fut un des premiers parlementaires de la République de 31, mais vite il ne se sentit pas à l'aise dans ce nouveau régime à la fondation duquel il avait concouru ; il trouvait qu'on lui avait fait là une république « aigre et triste ». Durant la guerre civile il ne prit parti ni pour la République, ni pour Franco, mais pour une Troisième Espagne qui n'existait guère que dans des virtualités assez indéterminables. Par la suite, il a vécu à l'étranger, dans un demi-exil coupé d'équivoques réinstallations en Espagne. C'est dans ces dernières conditions qu'il vient de mourir, mais sans qu'on puisse reconnaître en elles un choix, pas plus d'ailleurs que dans aucune des attitudes qu'il a eues durant ces dernières années. Et en fait toute la pensée d'Ortéga, si vitale qu'elle se soit voulue, est demeurée en dehors des déterminations possibles que la réalité de notre temps pouvait offrir à une pensée. Cette pensée aura joué un rôle capital dans l'histoire spirituelle de l'Espagne ; elle aura été féconde et active ; mais elle ne se sera pas fixée dans une doctrine, incarnée dans une figure. Méditant dans un de ses essais l'*Apocalypse* du Gréco, il concluait par ce mot superbe : « Un peu de matière mise à brûler. » De la pensée d'Ortéga ne dira-t-on pas : « Un peu d'esprit mis à brûler » ? Oui, mais ceci dit, quel beau feu !

Pourtant on attendait autre chose. Et lui-même, sans doute, attendait autre chose. Mais cette attente même est le mal espagnol. Il y a une grande peine à être d'une nation qui ne se présente pas comme réalité, mais comme problème. Une nation problématique. Une nation qui, pour employer le vocabulaire d'un autre de ses interprètes, mais celui-là de la race des prophètes de 98, n'existe qu'en état d'*agonie*, c'est-à-dire de combat, et ne vit que du *sentiment tragique de la vie*. L'attente d'une réalisation et d'une résolution use les plus passionnés tempéraments et les amène à refuser les propositions de l'histoire et à chercher sans cesse une différente issue, laquelle n'aboutit qu'à la chimère ou qu'au compromis.

Ortéga aura vécu cette attente, et sans jamais se satisfaire. Analyste sagace et exercé, par sa prodigieuse culture européenne, à toutes les grandes vues systématiques, il a, plus lucidement qu'aucun, parcouru les labyrinthes de l'historique impuissance espagnole. Avec la même lucidité il a vu, et dans sa *Déshumanisation de l'Art* et dans sa *Révolte des Masses*, quelques-uns des redoutables caractères de la fatalité où s'engageait l'aventure humaine. Mais s'il y a quelque chose à sauver dans les apocalypses la seule attitude envisageable

n'est-elle pas de faire front aux apocalypses, de prendre soi-même un parti aussi résolu et aussi accentué que les apocalypses mêmes ? Ce qu'il y a d'insuffisant chez un Ortéga et fait une ombre dans sa splendeur, c'est une confuse timidité dans l'acceptation des événements terriblement marqués de notre siècle, acceptation qui est la première condition d'une opposition efficace. Ils sont là, et les réfuter ou les déplorer n'est rien quand c'est les combattre qu'il faut. Mais il y avait dans la nature même d'Ortéga une sorte de retard sur cette marche des événements du siècle, retard qui, d'ailleurs, est celui-là même de la société espagnole, un grand retard historique. A lire de près la *Révolte des Masses,* à bien examiner la figure d'Ortéga, philosophe à la mode, membre d'une idéale société des esprits, grand européen, on soupçonne qu'il aurait été parfaitement à sa place dans une époque de libéralisme qui a manqué à l'Espagne et dont il avait la nostalgie; c'est une étape qui, dans l'histoire de ce pays, a été sautée. Peut-être l'Espagne a-t-elle connu quelque chose de cela au XVIII[e] siècle, à l'époque de Jovellanos et des réformateurs qui ont amené les Cortès de Cadix. Mais ces aspirations ne se sont jamais concrétisées dans un régime social. Peut-être ce régime allait-il être créé par les démocrates et les libéraux de la République de 31. Mais il était trop tard, et l'expérience ne marchait point au même pas que les exigences révolutionnaires du reste du monde; et celles-ci risquaient de la précipiter. Aussi bien le coup de frein du fascisme rejeta-t-il brusquement toutes ces éventualités dans le néant, dans l'histoire non-accomplie et qui jamais plus ne doit s'accomplir. Tant d'inadéquations et de discordances expliquent la déception d'Ortéga y Gasset, son malaise, sa conscience malheureuse. Il n'a pas été de ce monde. Il possédait néanmoins les dons les plus brillants, les plus vitaux pour y agir. Sa tragédie, à l'heure où elle s'achève, n'en offre à nos yeux que plus de grandeur.

JEAN CASSOU.

LE TEMOIN POETIQUE

POÉSIE TRADUITE

« *We test a translation by the feel, and particularly by the feel of being in contact with the force of a great original.* » J'emprunte cette remarque d'Ezra Pound à une étude que Rolfe Humphries (« New World Writing » Avril 52) consacrait au problème de la traduction, ce problème que Georges Mounin vient de traiter en peu de pages mais de façon pratiquement exhaustive dans son essai, *Les Belles Infidèles* (Editions des Cahiers du Sud). A priori il ne semble pas y avoir de commune mesure entre la thèse somme toute impressionniste de Pound qui apprécie la valeur d'une traduction à « la sensation qu'elle nous donne de contact avec la force d'un grand original » et la méthode rationaliste de Mounin.

L'intérêt de l'essai de Mounin est de maintenir un juste équilibre entre les exigences de la fidélité littérale et celles du génie de notre langue. Préserver l'unité esthétique, parvenir à une transparence telle que le lecteur n'ait jamais, à quelques touches d'exotisme près, le sentiment d'une traduction, tel est l'idéal que propose Mounin. En fait il se rencontre avec Pound lorsqu'il fait état de « la grande leçon de Leconte de Lisle », oppose sa traduction des poèmes homériques à des traductions universitaires plus savantes, plus exactes peut-être mais moins vraies, et salue « l'homogénéité poétique d'une traduction faite de main de maître, par un homme qui, s'il savait sans doute moins de grec qu'on n'en sait aujourd'hui, *savait en poète ce qu'est l'unité d'une œuvre et ce que sont les moyens de cette unité* ».

En fait les traductions de poètes qui ont fait époque et qui ont eu une influence déterminante sur la poésie, toute question de fidélité objective à part, sont dues à des poètes de premier plan : Pound révélant aux Anglo-Saxons Properce et les Troubadours ; Ivan Goll démontrant et assurant dès 1923 avec son *Anthologie des Cinq Continents* l'unité profonde de la poésie contemporaine dans tous les pays. En ce qui concerne la poésie française elle doit de ne pas s'être sclérosée dans un certain provincialisme, fût-il d'avant-garde, au sang nouveau que lui ont infusé Rilke et Lorca. Sans doute a-t-on pu à juste titre déplorer l'influence néfaste d'un certain style de traduction.

Il est bien vrai que les maîtres étrangers n'ont pas toujours été traduits dans un Français digne d'eux. Pour des réussites exceptionnelles comme celles de Fluchère et de Leyris pour T. S. Eliot, ou d'Elsa Triolet pour Maïakowski, combien de traductions hâtives de Rilke et de Lorca surtout qui ont cru faire assez en rendant les images, les sentiments, les idées sans restituer la densité du texte. Si la jeune poésie française a souvent péché par amorphisme, tourné à la médiocre prose elle le doit pour une large part à toutes ces traductions hâtives qui ignorent tout de la transposition formelle. C'est au stade de la composition, et non en obéissant à une sympathie irréfléchie envers un texte proche de leurs propres préoccupations, que nos jeunes poètes devraient faire montre de leurs dons de traducteurs. J'ajoute au surplus que s'ils ne possèdent pas eux-mêmes une formation universitaire ils ne devraient jamais se livrer à ce genre d'exercice sans faire appel à la collaboration d'un spécialiste.

« Traduire la poésie est une besogne ardue, qui ne peut jamais satisfaire entièrement; parce que, de tous les arts littéraires, la Poésie est la plus enracinée dans son sol, en dépendant d'une langue dont les harmoniques sont propres; et parce que, pour être traduite *en ses valeurs*, elle doit devenir poésie dans l'autre langue. » C'est précisément à quoi s'est efforcé Pierre-Jean Jouve dans sa version française des *Sonnets de Shakespeare* (Editions du Sagittaire). Jouve a voulu élever *un monument moderne* aux sonnets de Shakespeare; « Une traduction de poésie doit revendiquer le droit à une certaine infidélité; mais alors (pour parler comme Shakespeare) le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de fidélité. En s'éloignant comme il le faut de la lettre, elle approche l'esprit: elle doit établir d'abord un poème français, avec tout l'appareil de ses correspondances, et ce poème doit être en outre constamment nourri de la *substance* du poème étranger. Il faut faire le contraire de « franciser »; il faut porter la poésie française jusqu'aux moyens poétiques d'une autre langue, et qu'elle rivalise avec l'étrangère. C'est un tournoi. » Et Jouve de poser ainsi le problème: « Comment faire passer la substance de Shakespeare, dans une organisation suffisante ? » C'est le contraire même de la traduction littérale, et Jouve devait s'attendre comme il dit aux reproches « des esprits méticuleux ». En fait sa version des *Sonnets* a suscité les plus vives réactions chez les anglicistes professionnels. Il n'empêche que l'œuvre est digne du Jouve des *Odes*. Nous possédons désormais un Shakespeare réécrit par un des plus grands poètes de notre temps:

Comment puis-je chanter comme il faut ta valeur, puisque tu es la meilleure part de moi ? Qu'apportera ma propre louange à mon propre moi-même, et qu'est-ce, quand je te loue, sinon mon moi-même ?

Ainsi vivons, pour cela même, séparés, que notre cher amour perde le nom d'unique, afin que par séparation je puisse donner : ce dû à toi que toi seul tu mérites, (Sonnet XXXIX).

Le tout est de savoir si ce n'est pas davantage du Jouve que du Shakespeare. « Mais qu'importe — puisque le rapport à la base ne peut être que réflexion et transposition, *entre le vers anglais dur et rapide, et la prose française en sinuosités.* » Comment Jouve a-t-il pu dire « qu'importe » alors que précisément tout est là ? En renonçant à la traduction vers par vers, en ayant recours à une « prose organisée », si savante, si fidèle soit-elle, et on comprend mal ce choix de la part de l'homme qui a su rendre jadis tout le côté fulgurant d'Holderlin, il trahit la beauté essentielle des *Sonnets*, cette impression qu'ils donnent d'un raisonnement en images éclatant à proprement parler sous nos yeux. Sans doute Jouve est trop de son temps, trop l'homme de la « catastrophe » pour s'accorder à la sensibilité intellectuelle d'un sonnettiste élizabéthain, au génie baroque. Il a beau analyser fort pertinemment la technique du « concetto », il n'est pas homme à entrer dans le jeu. N'empêche que l'entreprise ne se solde pas par un échec total. Le seul fait d'entreprendre la traduction des *Sonnets* était une folie. C'est déjà beau de nous soumettre un texte moderne qui sollicite la confrontation avec l'original. Au surplus Jouve a-t-il en quelque sorte renversé la vapeur des traductions poétiques de l'Anglais en Français. Alors que depuis un siècle environ, avec surtout les traductions de Baudelaire et de Mallarmé (qui, paradoxalement, du moins les critiques américains l'affirment sont tellement supérieures à Poë qu'elles ont surévalué un poète mineur) l'influence de l'Anglais, langue synthétique sur le Français, langue analytique, s'est exercée sur le lyrisme français, pour le meilleur et le pire, Jouve milite en faveur de « l'organisation », donc du discours.

A la différence de Jouve qui, il faut le reconnaître, avait trop d'atouts contre lui, Shakespeare étant tenu pour chasse gardée non seulement par les professeurs mais même par une foule de gens qui s'imaginent savoir l'Anglais, Luc-André Marcel du moins avait-il toute latitude d'ériger « un monument moderne » en nous proposant son *Grégoire de Narek et l'ancienne poésie arménienne* (Cahiers du Sud). Qui pourrait en effet se flatter de connaître le Grapar, l'Arménien du X^e^ Siècle ? Point n'est besoin de dire d'ailleurs que Luc-André Marcel s'est assuré le concours de divers érudits et que son adaptation a été saluée comme une réussite proprement miraculeuse par tous les lettrés arméniens qui la considèrent comme une résurrection en français moderne de leur poète mystique national. Mais quand bien même ne posséderions-nous pas cette garantie que nous comprendrions à lire les textes de Luc-André Marcel combien Ezra Pound est dans le vrai lorsqu'il dit que la qualité essentielle d'une traduction réside dans « la sensa-

tion qu'elle nous donne d'être en contact avec un grand original. » Au surplus Luc-André Marcel nous donne-t-il cette sensation à la fois de transparence et d'unité de ton qu'exige très justement Georges Mounin. A l'extrême la lecture du *Narek* se passe de tout l'appareil d'érudition dont le traducteur a étayé son travail ; en poussant le raisonnement à l'absurde on peut parfaitement négliger, si passionnantes soient-elles toutes les considérations sur l'époque de Narek, son mysticisme, et de façon générale tout ce qui a trait à la haute civilisation arménienne, et lire les textes adaptés par Luc-André Marcel comme on lit ses poèmes des *Mots provisoires :*

A l'aurore, ses yeux, couleurs de l'eau de mer,
se dilataient sur l'allégresse de la mer.

. . . . . .

Les hautes chevelures du Soleil
illuminaient le joyau de la Rose
et par delà les chevelures du Soleil
s'étendait la fleur de la mer,
et de l'immense mer étale
la fleur écumait.

. . . . . .

L'aveugle aux yeux de nuit frappés,
dès que ta flamme l'a connu,
aperçoit les villes heureuses,
la scintillation des mers nues.

Tout est à l'avenant dans ces adaptations de Narek et des troubadours arméniens. Sans doute parce que Luc-André Marcel ne s'est intéressé à eux que dans la mesure où il se retrouvait en eux, dans cet ascétisme paradoxalement luxuriant où toute sensualité s'épanouit pour mieux se consumer. Il n'est pas jusqu'à un certain esthétisme qui ne concoure ici à la couleur locale et historique. Malgré l'approbation des érudits arméniens il n'est pas douteux que les mêmes textes traduits par un orientaliste qualifié eussent été sans doute beaucoup plus exacts mais aussi beaucoup moins vrais. Luc-André Marcel vient de réaliser en notre langue pour les Arméniens ce que Fitzgerald réalisa en Anglais au siècle dernier pour les quatrains d'Omar Kayam, une œuvre qui est mieux qu'une transposition de mots, une transposition de sensibilité, si l'on peut dire. Son adaptation se classe parmi les réussistes les plus authentiques du lyrisme français contemporain ; elle a su dégager de poèmes appartenant à une civilisation diamétralement différente de la notre une « organisation », pour user de l'expression de Jouve, qui leur restitue, sans même tenir compte de leur thème intemporel, le caractère d'une expérience immédiate, en somme cette fulguration des images que Jouve

n'a pas su rendre en s'inspirant de Shakespeare. Il est vrai, encore une fois, que nous avons tous notre idée de Shakespeare et ignorons presque tout des Arméniens !

Nous assistons depuis quelques années avec les nombreuses traductions de l'Espagnol à un phénomène analogue à celui de la Renaissance, la découverte d'un véritable « continent de la Poésie ». Peut-être la critique lui assignera-t-elle un jour la même importance qu'à la vulgarisation de l'Anthologie Grecque. Dans un autre ordre d'idées ce mouvement, comme le mouvement romantique, n'est pas de pure érudition; il puise sa force dans la prise de conscience d'un moment historique, nous révèle tout un lyrisme de « raison ardente » aux allures de Geste, possède ses mythes, ses héros, ses martyrs. Etonnante coïncidence de l'imagination et de l'espoir, de la poésie faite par un et de la poésie faite par tous, telle que l'annonçait Lautréamont, né prophétiquement en cette terre d'élection. Les Byron de notre siècle s'appellent Lorca et Neruda; ils incarnent dans une passion et une œuvre également exemplaires à la fois une culture raffinée à l'extrême et la conscience de leur peuple. Ce sont des poètes français d'origine ou de culture hispanique, Supervielle, Ganzo, Guy Lévis-Mano qui ont assuré chez nous cette révélation du lyrisme espagnol préparée par le plus grand de nos humanistes, Valery-Larbaud, servie ensuite par des traducteurs-poètes de la classe de Jean Cassou, Mathilde Pomés, Edmond Vandercammen, Darmangeat, et j'en passe. Désormais, grâce à tous ces pionniers de la poésie espagnole ou hispano-américaine est offerte à la poésie française trop souvent « dégénérée en intelligence » une cure de rajeunissement, une occasion de remonter à ses sources. C'est bien une impression de fraîcheur, de richesse proprement végétale, contrastant avec tant de « roses montées sur fil de fer » par nos meilleurs poètes, que nous donnent, même en traduction, la plupart de ces textes qu'il s'agisse des dernières éditions de G.L.M. allant des *Poésies et Chansons* de Lope de Vega à un contemporain souvent hermétique, Juan Ramon Jimenez, en passant par les *Cantes Flamencos,* trente-six coplas choisies et traduites par Guy-Lévis Mano. On retrouve la même prodigieuse science verbale au service d'un lyrisme plus large dans la plupart des ouvrages de la collection « Autour du Monde » de Pierre Seghers. Après Hernandez, Machado, Neruda, Serrano Plaja, voici les *Chansons cubaines et autres poèmes* de Nicolas Guillen (Traduction Claude Couffon), le plus grand lyrique antillais d'expression espagnole, et *Revenances du Vivant lointain* de Rafael Alberti (Traduction Alice Ahrweiler). Alberti qui vit depuis de longues années en Amérique du Sud sera un jour un classique du thème de l'exil, poète qui vit de ces biens inaliénables, sa langue, sa conscience de parler au nom d'un peuple, et surtout ses souvenirs d'une patrie méditerranéenne. Ah ! comme nous sommes loin ici de la banale élégie ! Quel bouleversement dans l'évocation des images, dans le ton . La composition est admirable, une

sorte de respiration. Les images se déploient sur un rythme vital, parfois passionné et cependant la ligne mélodique est toujours pure, les évocations précises et concrètes. Nos poètes apprendraient beaucoup à lire Alberti qui, je crois, a réalisé cette synthèse qu'ils recherchent vainement de la gratuité et de l'engagement, de la sincérité et de l'esthétisme.

Puisqu'aussi bien l'objet de cette chronique porte sur la traduction en tant que traduction, sans préjuger de la valeur des textes en cause, je crois que lorsqu'il s'agit d'une langue aussi proche de la nôtre que l'Espagnol point n'est besoin d'avoir autant d'exigences que Mounin. Certes tant mieux, c'est le cas avec Guy Lévis-Mano, si un poète nous donne un poème français authentique, équivalent de l'original, mais j'avoue me contenter d'honnêtes traductions vers par vers qui, suppléant à mon ignorance, me permettent au moins d'apprécier la matière verbale. Pour peu que l'on se livre à cet exercice on est à même d'échapper à l'influence néfaste des traductions qui généralement trahissent la *densité* des textes

LÉON-GABRIEL GROS.

EPREUVES DU ROMAN

DANS LES EAUX DE LA MÉMOIRE...

Comment exprimer le passé, son passé ? Cette question, presque tous les écrivains, depuis le Romantisme (depuis Jean-Jacques Rousseau exactement), l'ont rencontrée. Et à mesure leur réponse y est devenue plus incertaine ; à mesure, ils se sont attachés plus à la question elle-même qu'à la réponse qu'ils pourraient lui donner.

Ainsi avons-nous assisté au déclin des genres de la « littérature du passé » : autobiographie, Mémoires ou Confessions, au point que de trois livres parus récemment (1), tous trois autobiographiques au sens le plus commun du terme et tous trois à l'opposé l'un de l'autre, le seul trait commun est leur refus de ces genres éprouvés.

Le passé a perdu cette certitude et cette unité (qu'elles soient le fait d'un homme contre son époque ou d'un homme dans son époque) qui étaient son lot au XIX^e^ siècle. Il est devenu un domaine fluide, suspendu entre l'être et l'existence, immergé sous les eaux de la mémoire. Il est rendu à l'état d'une question. Aussi Marc Bernard, Pierre Gascar et Michel Leiris se situent-ils en deça de l'unité (de la double unité : celle d'un individu et celle d'un monde) qui fonda longtemps toute littérature du passé. Leur tâche n'est plus d'exprimer cette unité, mais de la rechercher, de la retrouver et, mieux encore, de la recréer.

Certes, le projet de Marc Bernard peut paraître plus limité. Il entend *raconter* son passé — rien de plus. *Salut, camarades* est un recueil de souvenirs dont les couleurs pâlies, les silhouettes démodées ont le charme des photos de cette époque (de 1914 à 1925 environ) et presque l'odeur d'un album de famille. Mais comment s'en tiendrait-il là ? De Nîmes à Marseille, de Marseille à Paris, de la fraiseuse aux cours du soir du Conservatoire, des cheminots de Villeneuve-Saint-Georges aux « artistes » de Montparnasse, de la guerre

(1) *Salut, camarades* de Marc Bernard ; *La graine* de Pierre Gascar ; *La règle du jeu (II) : Fourbis* de Michel Leiris - tous trois aux Editions Gallimard.

de 1914 à la mort de Lénine... toute une époque, tout un monde se profilent derrière le « récit » de Marc Bernard. Celui-ci a beau faire, ne pas se quitter d'un pas et nous dire : « Les journées historiques passent vite, ce qui reste c'est la petite réalité », il oublie, il veut oublier que c'est cette *petite réalité* qui fait l'Histoire.

Aussi les grands événements (la guerre de 1914, la Révolution russe...), de grandes figures ou leur reflet (Lénine, Trotsky), de grands débats ou leur écho (la scission du parti socialiste) viennent-ils troubler le cours de son récit. Entre eux et Marc Bernard, il y a solution de continuité. Il nous livre des portraits (certains sont fort réussis : ceux des « artistes » Castel et Fabert...), des attitudes, ses propres attitudes. Il parvient même à redonner à quelques scènes de sa propre vie une densité, une chaleur qui les rendent à la réalité. C'est un peintre d'atmosphères : il sait saisir au vol un visage dans une foule et nous rendre à la fois le poids, l'épaisseur de cette foule et la clarté, la singularité de ce visage... Cependant, à mesure *Salut, camarades* s'effiloche. Aux tableaux d'époque du début se substituent des jugements de Marc Bernard sur l'époque et les « infra-structures psychologiques » qu'il entend privilégier se résolvent vite en « chiens écrasés ».

Comme si Marc Bernard, ici, avait eu à la fois trop et pas assez d'ambition : voulant nous montrer tout un monde à partir d'un seul individu (lui-même) situé en marge de ce monde et se refusant néanmoins à pénétrer de nouveau dans la conscience de cet individu, à nous dévoiler l'ouverture de cette conscience sur le monde. Comme si tout en niant la pseudo-objectivité des *Mémoires* il avait craint la toute-puissante subjectivité des *Confessions*, usant seulement de celle-ci pour mettre celle-là en échec — ce qui a pour résultat de nous livrer non l'image d'un monde divisé, mais une série d'images qui ne se raccordent pas, faute d'avoir été « recadrées », une suite de clichés qui ne font pas un film.

Peut-être, en écrivant un « roman » à partir d'éléments auto-biographiques, Pierre Gascar a-t-il voulu pallier ce danger. Dans *La graine*, si le personnage central emprunte beaucoup à Pierre Gascar, si même il dit « je », rien ne nous permet en effet de conclure à une absolue identité entre ce héros et son auteur : aucun appel entre le passé de ce héros et le présent de l'écrivain, aucune réflexion qui instaurerait un jeu entre ce présent et ce passé.

En fait, comme avec *Le temps des morts* (2), nous avons affaire ici à une confession que l'on pourrait dire objectivée, plus proche d'un exercice d'exorcisme que d'une véritable

(2) Tous les livres de Pierre Gascar ont été publiés aux Editions Gallimard.

confession. Gascar ne vise pas à retrouver le mouvement même d'une vie. Il n'en interroge pas les manifestations pour tâcher de découvrir à travers elle une « règle du jeu ». Il ne s'y replonge pas non plus pour revivre ce passé et le fonder de nouveau en vérité. Il le regarde du dehors; il essaie de le transformer en une chose pleine, toute ronde, d'en faire un ensemble cohérent organisé autour de certains thèmes (eux-mêmes incarnés dans des objets, dans des choses) et qui soit immédiatement signifiant. Et ici comme dans *Le temps des morts*, comme dans *Les bêtes*, c'est l'image d'un univers frappé par la violence et figé dans la peur que construit Gascar.

Des aventures de son jeune héros, il ne retient que quelques démarches, quelques gestes, quelques travaux qu'il privilégie en les dotant d'une valeur symbolique. Et cette valeur, elle n'émane pas seulement des êtres; elle sourd des choses. Des hommes, la violence se dépose sur le monde: « La violence, le refus qui se détournait de son objet, qui ajoutait au plaisir même le goût de la revanche, elle était dans les gestes des hommes, dans certains de leurs regards, elle était dans l'été; des fruits pourrissants pouvaient la réveiller, ces pêches, ces tomates; elle habitait l'arrière-pensée du vin; elle montait le long des bras avec le froid de l'eau des puits. Là, toujours présente et dormante, dans le cœur de ceux qui m'entouraient. Je devinais qu'elle n'en sortirait jamais tout à fait et qu'à l'instant de leur mort cette révolte refusée les tordrait comme un tétanos. » (L'on retrouve ici l'image des corps gonflés et monstrueusement déformés des chevaux morts des *Bêtes*).

Ainsi quoiqu'il arrive, dans *La graine*, le temps ne coule pas. Il est comme étranglé, pris au piège de cet univers trop plein de significations, entre ces choses tachées de la vérité de Pierre Gascar.

Et par un mouvement paradoxal, ce monde où tout (les êtres comme les objets) est chose, ce monde qui devrait être pourvu d'une irrécusable réalité (d'ailleurs, Pierre Gascar y parvient parfois: il sait évoquer le moment où l'objet, où l'homme dégagés de leur situation habituelle, nous apparaissent comme neufs — ainsi dans cette vision d'inondation: « Ce qui jusqu'alors avait été droit, vivant ou jailli passait maintenant à plat, couché dans l'eau limoneuse et presque à la hauteur des yeux: les arbres tournoyants et noirs, les bêtes blondes et la chevelure éparse des blés. La pluie continuait avec, entre les nuées assombries, des éclaircies funèbres. ») ce monde, vite, se dissout en phantasmes.

Dans *Les meubles, Les bêtes*, voire *Le temps des morts*, cette métamorphose était au cœur même du livre: elle était son sujet. La présence de la guerre, son poids et son horreur, la légitimaient. Il s'agissait d'évoquer pour nous un univers

terrorisé, un monde où « la peur foudroie la réalité », un monde transi par la mort et où la littérature tournait en quelque sorte à vide. Métaphores, symboles... tout était bon alors pour approcher cette réalité qui se dérobait sans cesse, pour témoigner, par la surabondance même du langage, de ce royaume de la mort où tout langage est impossible.

Mais avec *La graine,* les données ont changé — ce titre ambigu de *La graine* marque d'ailleurs assez bien la contradiction dans laquelle s'est enfermé Gascar : la graine, c'est l'image à la fois d'une chose qui devient et d'une chose morte, d'une chose qui devrait en engendrer d'autres et d'une chose sèche, sans croissance, ni espoir. Or d'un monde en croissance, d'un monde qui devient, même à travers la violence et la peur, Gascar fait un monde sec, un monde partagé entre la réalité brute et sa métaphore, entre son devenir et sa mort, un monde inhumain, incompréhensible où « le jour nait dans la mort, la faim dans la nuit, l'amour dans l'absence, le malheur toujours si loin de ses contraires », un monde de « paradoxes cruels ». Et le « temps de la vie » revient ici au temps de la mort. Cette enfance s'éloigne de nous. Elle rentre dans un cercle magique où tout s'équivaut, où les vertus (ou les artifices) du langage composent des ensembles trop bien équilibrés, des « montages » élémentaires dans lesquels l'eau répond à la pierre, la fraîcheur des puits à la brûlure des rocs, les promesses de l'automne à l'aridité de l'été. Le décret de je ne sais quelle obscure puissance a tout immobilisé. L'enfant est prisonnier des sortilèges de l'écrivain. Le monde de Gascar est vide d'homme et, cette fois, il ne s'y est pourtant rien passé. On songe à quelque édifice jésuite où la nature se fait volute, le visage coquillage et tout mouvement une figure close sur soi.

Le projet de Michel Leiris, écrivant *La règle du jeu* (dont *Fourbis* est le second tome, le premier ayant paru sous le titre de *Biffures,* les autres devant être « ces *Fibrilles* et ces *Fibules* ou agrafes par le moyen desquelles il faudra que le tout s'ajuste »), n'est sans doute pas fondamentalement différent de celui de Gascar : là aussi, il s'agit de situer une vie face à la mort, de reconnaître « cette apparence de rêve objectivé qui nous permettra, peut-être, de retrouver nous attendant patiemment, la mort. » Mais combien leurs voies sont dissemblables ! Là où Gascar convertit la réalité en un théâtre, en une scène de théâtre où chaque chose signifie, Leiris part de ce théâtre pour le ramener à la réalité, ressuscitant entre des moments de théâtre le flux même de cette réalité, contrôle ces lambeaux de souvenirs tout chargés de signification en les soumettant à l'épreuve et de sa propre réalité d'écrivain et de la réalité du monde qui l'entoure.

Aussi est-ce plutôt à Proust que l'on pense. Et il est vrai que l'entreprise de Michel Leiris n'est pas sans présenter de

sérieuses analogies avec celle de Proust. Ici et là, l'écrivain travaille sur une matière comparable : son passé révélé à partir d'éléments sensibles (vocaux et sonores chez Leiris alors que chez Proust ils étaient plutôt visuels et tactiles) ; ici et là, c'est à une recherche que nous assistons. Le passé n'est donné ni à Leiris ni à Proust comme un ensemble certain qu'il ne s'agirait plus que de transcrire. Pour eux, passé signifie d'abord reconquête, mais — et c'est là qu'ils se séparent — alors que pour Proust cette reconquête doit être totale, doit aboutir à une saisie globale de l'univers, doit littéralement livrer le monde à Proust, pour Leiris cette reconquête est en même temps interrogation : non une confirmation mais une longue contestation. Proust additionne, ou plutôt superpose, des moments de sa vie jusqu'à atteindre le point, l'instant privilégié où celle-ci se livrera à lui toute entière ; Leiris, lui, oppose un moment (celui où il écrit) à un autre (celui qu'il évoque) critiquant celui-ci par celui-là, soucieux de ne pas perdre de vue « le temps triple de sa vie qui s'écoule, du monde qui bouge et des feuillets qui s'écrivent ». Proust vise à la *connaissance ;* Leiris cherche le *savoir* (3).

On reconnaît là tout ce que Leiris doit à son métier : l'ethnologie. Il s'approche de lui-même comme il le ferait d'une peuplade primitive sans, toutefois, oublier que c'est lui, l'écrivain Leiris, qui s'approche de l'homme Leiris et que, au terme de sa recherche, il devrait retrouver une unité, un accord de soi à soi. Et même, plutôt que de s'attaquer de front aux grands thèmes autour desquels s'organisent les trois chapitres de *Fourbis :* la mort (dans *Mors*), la réussite (ou le triomphe du *paraître* dans *Les tablettes sportives*), l'amour (dans *Vois ! Déjà l'ange...*), il les circonvient, les repère lentement, les « piste » à travers les fourrés de sa mémoire (à partir de quelques locutions telles que « rideau de nuages » — pour la mort — « Messieurs, et cric ! Et crac ! », paroles rituelles d'un bonimenteur martiniquais, pour l'amour...).

De son passé, Leiris ne refuse, ni n'interprète rien. Il ne prétend pas non plus nous le livrer dans sa totalité. Seulement, une fois quelques grandes lignes de force repérées, il entend les éclaircir, en les situant et en se situant lui-même (au moment où il écrit) par rapport au monde. Ainsi reprenant à sa charge ses propres mythes, Leiris échappe à la double tentation qui est celle de tous les écrivains autobiographiques, à ce mouvement qui, ainsi qu'il l'écrit, « d'une part me

(3) Cf. p. 157 de *Fourbis* : « Or, parvenir au savoir est l'un de mes désirs les plus profonds et l'instant où quelque chose se révèle m'est apparu, dès longtemps, comme entre tous confondant (...). S'il est d'importance primordiale de se montrer volontaire, il faut *savoir ce que l'on veut* (comme y invite le dicton) et si l'une des choses que je veux avec le plus d'obstination est très précisément savoir, c'est une double raison — ou une raison au carré — que j'ai de persister à rechercher quelles sont, en dernière analyse, les valeurs que je dois regarder comme indéfectiblement miennes et m'attacher à servir de toute ma volonté ».

poussait à faire feu de tout bois pour parvenir à donner le change et d'autre part m'incitait à une probité stricte: celle de l'homme (...) qui se fait du moins un point d'honneur de payer rubis sur l'ongle. Divergence irrémissible qui, littéralement, me coupe le cœur en deux: attachement à ces parures diverses dont j'orne ma personne comme un jockey le fait de sa casaque ou bien un torero du *costume de lumières* (...); attachement à la vérité, qui non seulement m'amène à me condamner sur maints points essentiels et m'ôte jusqu'à la certitude de tenir dans mon ultime retranchement si j'étais mis au pied du mur, mais vient encore périodiquement ruiner les idées trop flatteuses que je ne cesse de me forger quant à la valeur intrinsèque et quant à l'efficacité pratique de semblables parures ».

Attitude dont le troisième chapitre de *Fourbis* nous offre l'exemple le plus clair et le plus convaincant, puisque, en nous y racontant ses amours militaires avec une fille de « bousbir », Leiris sait conserver à son récit la lumière de l'instant amoureux, sans rien nous déguiser de la réalité (que l'on pourrait dire « naturaliste ») de cet épisode. C'est qu'ici Leiris parvient à ce qu'il nomme lui-même la *formulation,* c'est-à-dire à cet état littéraire où « sauf plongée brusque dans le rejet des toutes formes — plongée d'ailleurs reprise aussitôt et traitée comme s'il fallait saisir la forme de cette plongée négatrice des formes — (...) les choses ou mes pensées se plient à un certain agencement où la logique n'est pour rien (et où) je me sens porté au delà de ma singularité, en communion avec le dehors et tout près d'un état qu'on pourrait dire *total.* » Ce qui nous ramène à Proust mais par des voies qu'il faudrait appeler « critiques » alors que chez Proust, elles étaient plutôt « mystiques ».

Avec *L'âge d'homme,* qui se fondait sur la même volonté de *savoir* — de se savoir — Leiris avait espéré « faire un livre qui soit un acte », attendant de la littérature « qu'elle le modifiât en l'aidant à prendre conscience et qu'elle introduisît également un élément nouveau dans ses rapports avec autrui, à commencer par ses rapports avec ses proches, qui ne pourraient plus être tout à fait pareils quant il aurait mis au jour ce qu'on soupçonnait peut-être déjà mais à coup sûr confusément ». Maintenant son ambition est moins brutale mais, sans doute, plus légitime. Son œuvre n'est plus — comme *L'âge d'homme* avait voulu l'être — rupture avec la littérature considérée comme une entreprise dont l'essence serait le mensonge. Son œuvre est réconciliation avec la littérature, à la seule condition (c'est Leiris qui l'annonçait dans sa préface de 1945 à *L'âge d'homme*) que l'on n'y puisse « déceler d'autre règle de composition que celle-là même qui a servi de fil d'Ariane à son auteur au cours de l'explication abrupte qu'il opérait ». L'homme et l'écrivain ici ne s'opposent plus: la mythologie de l'un devient explication de l'autre, tous deux unis dans

« une démarche unique révélant le fond à mesure que l'auteur lui donne forme, forme capable d'être fascinante pour autrui et de lui faire découvrir en lui-même quelque chose d'homophone à ce fond que découvre l'auteur ».

C'est assez dire qu'alors « exprimer le passé » ne fait plus de question et que la seule expression que recherche Michel Leiris, est celle de sa situation dans le monde, celle de sa présence au monde : expression totale qui ne saurait exclure l'art mais qui ne saurait s'accomplir seulement en lui puisque « le paradoxe de l'art est que, valant comme allusion à quelque chose qui dépasse son monde fermé, l'art le plus haut se trouve être celui qui nous exalte trop à fond pour que nous ne jugions pas impuissant à nous contenter cet art qui, précisément, a renforcé notre exigence et nous a donné le désir d'un au-delà de l'art ».

BERNARD DORT.

PLAISIR AU POEME

POÉSIE FERMÉE : POÉSIE ENFERMÉE ?

Comparer les gros tirages des best-sellers en prose et les trois cent cinquante exemplaires, jamais vendus, des petites plaquettes, à première vue, rien de plus arbitraire. Et pourtant, lorsque les best-sellers s'appellent *Premier de cordée, Annapurna premier 8.000, Etoiles et tempêtes,* on ne peut s'empêcher de réfléchir. Evidemment que le choix quasi spontané de grandes masses de lecteurs est loin d'être un critère irréfutable. Mais l'éloignement de centaines de milliers de lecteurs, éloignement plus spontané que ce choix lui-même, n'est pas un critère non plus. C'est trop commode, à la façon de Mallarmé, d'accuser la bêtise au front de taureau.

La vérité, de plus en plus apparente, est que les hommes ont inventé depuis un siècle une certaine quantité de nouvelles façons de s'émouvoir, aventure scientifique et voyage, alpinisme, aviation, natation sous-marine, etc... Herzog et Rébuffat les alpinistes, Léo Valentin le parachutiste homme-oiseau, Philippe Diolé le plongeur-archéologue, essaient de traduire une immense part de la poésie vécue du XX^e^ siècle. Je dis: *cherchent*; car il faut constater cette séparation trop nette entre les hommes qui consomment ces nouvelles façons de s'émouvoir et de nous émouvoir, — et les hommes qui possèdent l'art d'exprimer et de transmettre nos émotions. Trop de poètes-poètes, à côté, mandarins de la poésie, trop souvent s'évertuent encore à fignoler les vieilles formes des vieilles émotions minuscules inscrites au répertoire poétique officiel. Ils ignorent peut-être encore qu'ils retardent autant sur notre histoire que les estimables tragédies en cinq actes en vers en 1830.

Bornons-nous à l'alpinisme aujourd'hui. Que représentent disons-le franchement, les chevrotements psychologiques et les bêlements impressionnistes d'une centaine de plaquettes d'une centaine de poètes en 1950, à côté du livre de Maurice Herzog: *Annapurna premier huit mille ?* [1] Libre aux poètes-poètes d'inventer des causes mystérieuses et malveillantes à

(1) Grenoble, Arthaud Editeur, 1951.

la défaveur qui laisse de côté leurs savantes menuiseries trop souvent sans usage; la vérité c'est qu'en 1951 le livre de l'ascension de Maurice Herzog et de ses compagnons constitue l'une de nos grandes émotions collectives, et fait partie du patrimoine poétique de nos générations.

Certes, la bonne opération n'est pas ici d'opposer le poète et l'homme d'action, pour dévaluer très anti-romantiquement le premier. Mais elle ne doit pas être non plus d'opposer le dédain définitif et métaphysique du premier vis-à-vis du second. Les lecteurs aimeraient des hommes d'action poètes et des poètes hommes d'action, — qui ne séparent pas les deux moitiés de leur existence. Car, en ce moment, ce qui reste péniblement perceptible, c'est l'hiatus entre la grande action qu'un homme exemplaire accomplit, — suivi des yeux par les millions de ses contemporains dont il est le prototype idéal, — et son aptitude, ou son inaptitude, à transmettre la grandeur et la joie de cette action. (Je ne cherche à démontrer dans ce qui suit ni la revanche de l'homme d'action sur le poète, ni du poète sur l'homme d'action: peut-être, seulement, faire que beaucoup de jeunes poètes touchent du doigt, — devant tant de grandeur tâtonnant vers l'expression, — la *petitesse* de leur domaine poétique traditionnel).

La poésie cornélienne de *Premier de cordée,* par exemple, atteint son demi-million de lecteurs initiaux malgré l'intrigue au-dessous du médiocre, malgré les morceaux de bravoure journalistiques, malgré le maigre reportage régionaliste et folkloriste, les trois-quarts du roman. Dans *Annapurna premier huit mille,* avec tout le respect mérité par une telle expérience, qui conduit l'homme à toucher sa frontière, il faut bien dire que justement les hommes sont plus grands que la montagne. Le livre existe en tant que récit, même en tant que page d'héroïsme: à côté de *L'expédition Shakleton au pôle Sud;* ou du Saint-Exupéry de *Terre des hommes,* quand il raconte l'épopée de Guillaumet perdu dans les Andes. A côté, mais pas plus haut. Dès qu'il faut passer du récit pur et simple à la morale, à la philosophie, à la poésie de cet exploit, nous assistons à des efforts d'expression pathétiques et dérisoires afin de nommer ce quelque chose qui fait que les alpinistes sont heureux. La poésie de la montagne échappe. Lucien Devies, Président du Comité français de l'Himalaya, Président de la Fédération française de la Montagne, alpiniste, ne nous transmet rien quand il nous parle de « ces moments où l'homme rejoint l'univers », ou quand il nous dit pauvrement qu' « étincelant de roc et de glace, le monde fascinant des cimes est un catalyseur »; et qu'au sommet « dans l'extrême dénûment nous découvrons l'extrême richesse ». Herzog, à la cime de l'Annapurna, s'empêtre dans le même vocabulaire passe-partout d'un commode mysticisme abstrait, probablement hérité d'une éducation littéraire et de goûts littéraires antérieurs: on pèse

alors combien c'est avec des mots appris que la plupart des hommes (dont la vocation n'est pas d'arracher tous ses pouvoirs au langage) essaient de transmettre leurs grandes émotions non-apprises.

Gaston Rébuffat, dans *Etoiles et tempêtes* [2], offre sans doute un témoignage moins imparfait : le guide, après avoir escaladé les six grandes faces Nord des Alpes, essaie d'en communiquer le poème. Il sent par où l'alpiniste est un poète (« il contemple, comme le poète, mais mieux que lui ») mais il nous aide à sentir par où le poète garde tous ses privilèges. Par exemple, nourri de Giono, de Gide, et de Saint-Exupéry, semble-t-il, on sent Rébuffat dans son amitié pour les choses du monde, à travers les mots de ses auteurs préférés ; pourtant, quand il est devant une de ses émotions propres, il reste parfois démuni : « L'homme pressé, dit-il, ignore l'herbe des chemins, sa couleur, son odeur, ses reflets quand le vent la caresse ». Et c'est vrai. Pour ma part et pour mon plaisir, je sais où se trouve écrit ce poème de l'herbe, aperçu, senti, mais reperdu chez Rébuffat : c'est dans *Feuillets d'Hypnos*, un texte ou moi Normand je retrouve toutes mes prairies natales à hauteur de mes yeux d'enfant, texte inégalable, avec une ou deux pages de *La Steppe* de Tchékov :

« *Le peuple de prés m'enchante. Sa beauté frêle et dépourvue de venin, je ne me lasse pas de me la réciter. Le campagnol, la taupe, sombres enfants perdus dans la chimère de l'herbe, l'orvet, fils du verre, le grillon, moutonnier comme pas un, la sauterelle qui claque et compte son linge, le papillon qui simule l'ivresse et agace les fleurs de ses hoquets silencieux, les fourmis assagies par la grande étendue verte, et immédiatement au-dessus des météores hirondelles...* »

On me dira qu'il ne s'agit pas là de la montagne, mais de la nature, où Rébuffat n'est pas privilégié. C'était un exemple. On sait toujours que Rébuffat sent quelque chose : il arrive à suggérer la présence physique de la montagne, à communiquer ses sensations, — mais ce n'est pas quand il parle d'étoiles comme Saint-Exupéry, de vents et de tempêtes comme Giono, ni quand il se laisse entraîner par une cadence des *Nourritures Terrestres ;* c'est quand le guide parle sa langue, presque technique, et si riche de quelques mots puissants ; c'est quand il indique le soleil indifférent « la-haut *sur les plaques* » ; lorsqu'il évoque « cinq jours et six nuits passées *dans la face* » ; lorsqu'il décrit trois cordées comme « des îlots humains qui dérivent lentement *vers le haut* ». Une fois, nous nous sentons emportés avec lui, très haut, presque hors du monde : « Fragile au sommet de la pyramide qui pointe vers

(2) Grenoble, Arthaud, Editeur, 1954.

le ciel, écrit-il, *nous assistons au coucher de la terre*. Puis, avec elle, nous basculons dans la nuit ».

Mais Rébuffat n'atteint pas toujours ce pouvoir étonnant de transmission : douze fois, sur une centaine de pages, il a répété le mot *planète* sans nous toucher, — parce qu'il ne suffit pas de répéter le mot *planète* pour nous faire sentir que nous habitons un astre. C'est ici que règne le poète. Leconte de Lisle, en dix fois dix mots nous enlève avec un œil d'alpiniste dans le *Sommeil du Condor*. Et, tout simplement, Valéry, le Valéry du cimetière de la toute petite montagne Saint-Clair (quand on fait abstraction du paysage marin, si transposable aisément d'ailleurs). Il y a probablement plus de la joie de contempler de haut, dans les six premières strophes du *Cimetière marin,* que dans bien des livres de montagne. Oui, Valéry, qui donne à tous ceux qui sont montés très haut le plus beau distique à se réciter dans le soleil et l'espace d'une cime :

O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

GEORGES MOUNIN.

L'HOMME ET SES COORDONNES

LA SOCIOLOGIE DEVANT LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

Les personnages de J.-P. Sartre ne sont évidemment pas seuls à rechercher les chemins de la liberté, à poursuivre cette entreprise qui est toujours à recommencer, toujours menacée et menaçante. Ils posent des questions que nul ne peut éluder. Par le jeu d'une ambiguïté fondamentale, ou d'une ironie qui se plaît aux renversements totaux, toute maîtrise humaine débouche sur son contraire. Ne semble-t-il pas que chacune des victoires de l'homme, sur la nature et sur lui-même, ne soit en fin de compte qu'une sorte de victoire à la Pyrrhus. En quel cas l'histoire humaine ne serait qu'un naïf combat pour des apparences : ou un entêtement à donner un sens au non-sens et à conquérir l'impossible. Encore ce combat ne serait-il pas vain s'il se poursuivait en toute lucidité, s'il constituait l'homme en héros sans espoir et, finalement, sans illusions.

C'est ce que l'on pourrait penser, si l'on ne découvrait tôt qu'il y a là le germe d'un mythe supplémentaire. Une tromperie de plus. Dupé par une histoire envisagée dans toute sa profondeur, on en reviendrait à exalter l'individu acharné à mener un combat sans issue — mais non sans grandeur. Ce faisant, on en reviendrait à une sorte d'individualisme catégorique — celui de l'homme seul en face d'une société et d'une nature qui le mystifient — qui a surtout une valeur rhétorique. Quant au premier de ces pseudo-antagonismes, la sociologie moderne a depuis quelque temps porté un jugement sans équivoque ; elle y voit essentiellement matière à exercice de style. Elle nous suggère bien au contraire toutes les possibilités qui s'offriraient à une démarche au départ dépouillée de tout dogmatisme.

C'est justement cette tâche qu'entreprend, dans un ouvrage récent où la pensée se révèle toujours en garde contre les pièges multiples, Georges Gurvitch. Il recherche, avec un empirisme qui ne perd jamais de vue le concret et ses contradictions, les « cheminements à la liberté » [1]. Il s'efforce

(1) G. Gurvitch. *Déterminismes sociaux et liberté humaine. Vers l'étude sociologique des cheminements de la liberté.* Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

de situer son examen hors des perspectives classiques, de cerner la réalité sociale dans toute sa complexité — mettant en évidence tout ce que cette dernière révèle de mouvant, de discontinu et de précaire. On ne comprendrait rien, à l'analyse rapportée ici, si l'on oubliait cette conception de base : « La réalité sociale toute entière est *en acte* (expression empruntée à Saint-Simon), se trouve comprise dans un effort perpétuel de production d'elle-même, de lutte contre les obstacles internes et externes qu'elle rencontre, auxquels elle s'adapte ou qu'elle domine... (Dans) le monde social, la contingence et la discontinuité s'affirment avec plus de force que partout ailleurs... » (pp. 3 et 4).

Et dans la suite de son introduction, G. Gurvitch précise encore cette position de départ en multipliant les termes révélateurs : discontinuité, failles, décalages et conflits caractérisent toute société et sont autant d'ouvertures rendant possible « l'intervention consciente de la liberté humaine ». Une telle conception, émergeant d'une véritable expérience immédiate de la réalité sociale, exige une méthode de recherche adéquate ; faisant prévaloir les ruptures, elle nécessite un empirisme intransigeant (un hyper-empirisme, nous dit Gurvitch) ; affirmant les contradictions et les conflits, elle requiert une démarche à caractère dialectique. On voit donc combien cette sociologie, dont les origines philosophiques sont connues et parfois portées au débit de son créateur, se veut adapter à la réalité complexe. Mobile comme l'est cette dernière, elle entreprend de se soumettre à un effort de perpétuel renouvellement.

Cette manière même de serrer le concret conduit à un point de vue nécessairement pluraliste ; elle contrarie cet effort de réduction par lequel toute démarche théorique acquiert une relative (et souvent illusoire) unité. Dans une première partie de l'ouvrage, G. Gurvitch envisage d'un point de vue critique les concepts de « déterminisme » et de « liberté humaine ». L'intérêt de cette analyse réside moins dans l'exposé des doctrines et des définitions que dans le souci constant d'éviter toute commode schématisation ; elle ne se borne pas à faire un constat de cette « crise du déterminisme » sur laquelle certains auteurs se plaisent à insister. Un progrès est acquis lorsqu'il est constaté que le déterminisme est essentiellement une technique aux « procédés » multiples ; il apparaît comme une démarche d'intégration. « Le déterminisme est l'intégration des faits particuliers dans l'un des multiples cadres réels ou univers concrets (vécus, connus, construits), qui restent toujours contingents ; il situe ces faits, c'est-à-dire les explique en fonction de la compréhension du cadre » (p. 40). Cette remarque explique pourquoi le déterminisme, en raison de la diversité des cadres à l'intérieur desquels il s'inscrit, présente des degrés d'efficacité et des formes variables. Il est multiple, non seulement en passant des sciences de la nature aux sciences

de l'homme, mais aussi dans le domaine particulier à chacune de ces dernières. Ainsi, au fait que la société n'apparaît jamais comme un bloc, mais comme un ensemble vivant et composite, il est nécessaire d'associer le développement de plusieurs déterminismes sociaux. Ces derniers se différencient selon les formes de sociabilité, les types de groupements ou les structures sociales globales. Ils ont la possibilité de s'agencer en combinaisons complexes — parfois précaires, parfois spécifiques de certaines des sociétés construites au cours de l'histoire humaine.

C'est justement parce que les déterminismes interfèrent ou se contrarient en des relations d'une grande complexité que la liberté humaine trouve la marge de jeu qui lui permet de s'exprimer. G. Gurvitch exalte cette dernière qui, même dans les moments de défaite, représente « la victoire de l'homme, pris collectivement, aussi bien qu'individuellement, sur ses propres déterminismes » ; mais, il se garde de faire de la liberté un bien en soi. Il en montre l'ambiguïté et l'ambivalence. La considérant en fonction de la réalité concrète — ce qui la différencie de la liberté à usage officielle ou théologique — il souligne ses aspects multiples et ses expressions souvent antagonistes. Déterminismes et libertés agissent à la faveur de cette véritable « effervescence » qu'est toute vie sociale :

« Des libertés collectives..., comme des libertés individuelles, entrent sans cesse en conflit, se neutralisent, s'anéantissent, s'annulent aussi souvent, sinon plus souvent qu'elles ne se complètent, qu'elles ne se soutiennent, qu'elles ne s'interpénètrent ou ne s'unifient » (p. 83).

Cette reconnaissance d'une pluralité de formes caractérisant la liberté humaine, en même temps que celle de la multiplicité des déterminismes sociaux, laisse entrevoir la possibilité d'une confrontation fructueuse entre les deux termes. G. Gurvitch traite cette dernière, d'une manière toute concrète, en considérant la réalité sociale à ses différents niveaux et dans ses diverses dimensions. Il montre à chaque fois comment liberté et déterminismes se présentent toujours dans une relation de type dialectique, s'impliquent mutuellement sans pouvoir jamais s'exclure.

Envisageons la confrontation quant à un secteur de la société industrielle : celui des classes sociales. Il n'est pas possible de rapporter dans cette brève étude les observations faites par Gurvitch, à diverses reprises, à propos de ce concept souvent déformé ou contesté [2]. Mais nous devons au moins rapporter les éléments dominants de la définition qu'il propose. Il montre les classes en tant que groupements sociaux « de très

(2) Voir : *La vocation actuelle de la sociologie* (p. 345-348) et un récent cours ronéographié : *Le concept de classes sociales de Marx à nos jours.*

vaste envergure », portant en leur sein de nombreux autres groupements (constitués en raison de la diversité des âges, des professions, des origines ethniques, etc.), révélant une « structuration poussée » et un caractère supra-fonctionnel en même temps qu'ils se présentent comme radicalement incompatibles entre eux et résistants « à la pénétration par la société globale ». On voit immédiatement quels jeux complexes s'offrent au déterminisme en ce cas particulier. Il est de multiples possibles selon les situations et les types de sociétés globales. Chaque classe obéit à son mouvement propre; elle développe ses caractères spécifiques et se révèle plus ou moins affaiblie par ses différenciations internes, en fonction de ses relations avec les autres classes et avec l'ensemble (la société globale), en fonction des conjonctures assurant son ascension ou son déclin, etc. G. Gurvitch souligne combien les rapports sont « essentiellement variables et n'offrent donc de prise qu'à une étude strictement empirique »; en dehors du marxisme, bien que recueillant de larges apports de ce dernier, il ne confond pas le devenir de la société industrielle avec le déroulement de la lutte des classes. Il n'entrevoit pas un déterminisme majeur opérant pour assurer l'avènement de la société sans classe, mais un combat confus à l'occasion duquel la liberté humaine garde toujours ses chances.

C'est à propos de la classe naissante des techno-bureaucrates, qui émerge dès que la civilisation technicienne atteint une certaine complexité, que G. Gurvitch manifeste les possibilités dont peut se saisir « la liberté humaine collective et individuelle ». Il déjoue les prophéties du publiciste américain, J. Burnham, et suggère les moyens permettant de limiter le pouvoir des divers groupes de technocrates:

« Il dépend de la liberté humaine de promouvoir la fusion de ces groupes dans une classe sociale ou de la combattre avec la plus grande énergie possible, en s'efforçant d'intégrer les groupes en question au sein de classes opposées, ou, du moins, qui se limitent réciproquement, et en soumettant les technobureaucrates au contrôle direct de tous les intéressés-bénéficiaires » (p. 189).

On voit ainsi comment une approche concrète, suivant le réel jusque dans ses moindres détours, si elle met en évidence la complexité du monde social, révèle en même temps les moyens d'avoir prise sur ce dernier. En repérant les failles par où la liberté humaine peut s'insinuer, elle donne à une sociologie qui se voudrait pratique (ou appliquée) toutes ses chances.

Mais une question se pose: une telle analyse est-elle encore valable lorsqu'elle opère non plus sur des secteurs de la réalité sociale, mais sur des sociétés globales? La question ne reste pas sans réponse; G. Gurvitch envisage, dans une

troisième partie que l'on aurait souhaitée plus développée, le jeu des déterminismes dans le cadre des sociétés dites « archaïques » et de celles dites « civilisées ou historiques ». Il recherche ce que furent les vicissitudes de la liberté humaine, et évalue les chances actuelles de cette dernière.

Au départ de cette nouvelle démarche se trouve la notion de structure sociale globale — et, d'une manière plus générale, celle de « structure sociale » que Gurvitch n'avait pas précisément abordée au cours de ses ouvrages antérieurs. Il s'agit là d'un concept qui s'est rapidement répandu, par le jeu d'une véritable mode terminologique, mais qui a donné lieu à des définitions disparates [3]. Et ce n'est qu'à une époque toute récente que les sociologues français se sont attachés à ce problème. Cl. Lévi-Strauss a fait l'inventaire des différentes acceptions en même temps qu'il apportait son point de vue propre [4] — qui doit son inspiration aux mathématiques modernes et notamment aux théories des ensembles et des groupes. C'est en partie par réaction contre cette dernière conception, jugée comme opérant une réduction de la réalité sociale à des combinaisons de modèles formels, que G. Gurvitch a été conduit à reprendre le problème. Pour lui, toute structure sociale est la manifestation d'un « équilibre », ou d'une « cohésion relative », établi entre les divers éléments constitutifs, les déterminismes que ces derniers impliquent et entre « les colorations mentales ». Mais il faut tout de suite ajouter que ces équilibres ne sont jamais fixés, ils se constituent au cours d'un « processus perpétuel de structuration et de destructuration ».

Une telle conception souligne le caractère approximatif et précaire des équilibres réalisés, et laisse ainsi à la liberté humaine la possibilité de s'insinuer. Elle tend aussi à manifester ce qui caractérise en particulier la « cohésion » de chaque société, ce qui spécifie cette cohésion à un moment précis de l'histoire. En ce sens, elle conduit à définir des types de structures sociales relativement concrets. Mais on saisit immédiatement le risque encouru : celui des multiples difficultés éprouvées à serrer le concret dans ce qu'il a, à la fois, de particulier et de mouvant ; ce qui freine cet effort de réduction propre à toute démarche scientifique (ou théorique) de caractère classique.

G. Gurvitch, dans son analyse des types de sociétés globales, s'efforce de limiter le risque en retenant huit critères qui apparaissent comme autant de points de repère : hiérarchie des groupements, combinaison des formes de sociabilité

(3) Ajoutons que le concept de structure n'est pas absent dans l'œuvre de Durkheim et dans celle de Halbwachs surtout. Mais l'engouement actuel pour l'expression est surtout le fait des auteurs anglo-saxons.

(4) Etude parue en anglais, sous le titre « Social Structure » dans *Anthropology To Day*, Chicago, 1953.

prédominance de l'un des niveaux de la réalité sociale, échelle des modes de division du travail, hiérarchie des réglementations sociales, système des œuvres culturelles, échelle des temporalités et hiérarchie des déterminismes sociaux. Ce dernier élément est d'une importance particulière : il permet d'apprécier les chances laissées à la liberté humaine par les différents types de sociétés.

En premier lieu, ce sont les structures globales dites archaïques qui sont soumises à l'examen — sous la forme de quatre types qui ne coïncident nullement avec des zones géographiques précises. Au delà de l'analyse, qui déconcerte quelque peu en raison de son schématisme, Gurvitch souligne que les sociétés archaïques ne révèlent « aucune manifestation *consciente* de la liberté » ; il affirme que cette dernière y reste « privée d'action consciente et par là même indépendante, directe et efficace ». C'est pour lui l'occasion de proposer un nouveau procédé de distinction entre sociétés « archaïques » et sociétés « historiques » ; ces dernières paraîtraient celles où la liberté humaine intervient de manière consciente et avec le plus d'intensité. N'y a-t-il pas là une affirmation vulnérable ? Et à un double titre : parce qu'elle situe les sociétés dites archaïques hors de l'histoire (mais notre ignorance de leur histoire ne peut nous permettre de les considérer comme a-historiques) ; parce qu'elle peut être interprétée, quelles que soient les précautions prises par l'auteur, comme une loi d'évolution. Le passage de la liberté « subconsciente » à la liberté « consciente » et pleinement efficace risque d'être interprété comme un mouvement irréversible de l'histoire.

L'examen des relations existant entre déterminismes sociaux et liberté humaine, dans le cadre des diverses sociétés « civilisées », est propre à mettre en garde contre une telle tentation. Les contradictions ou les paradoxes ne manquent pas d'apparaître : là où la structure sociale est favorable à « l'intervention intense de la liberté humaine », comme dans la société féodale, ce sont les pressions subies par la conscience qui paralysent une telle intervention [5] ; à l'inverse, dans les sociétés à cités-états, la liberté humaine portée à un haut degré de conscience ne dispose que de possibilités restreintes, en raison de la cohésion rigoureuse propre à ce type de structure sociale.

Après avoir montré combien les chances de la liberté humaine se sont accrues avec les sociétés donnant naissance au capitalisme et au libéralisme — en raison des « failles » que recèlent leurs structures et d'une prise de conscience à la fois plus audacieuse et mieux armée — G. Gurvitch

(5) G. Gurvitch note : « la sublimation de la mentalité semi-mystique, semi-rationnelle en dogme imposé par l'Eglise refoule la conscience de la liberté humaine en la projetant dans l'inconscient et le subconscient satanique ».

en arrive à la société actuelle qui se manifeste dans une phase de transition. Il montre les quatre options qui se présentent à l'occasion d'une compétition sévère et dangereuse entre société dirigiste au service du capitalisme organisé, société fasciste de type techno-bureaucratique, société planifiée selon les principes de l'étatisme collectiviste et société planifiée selon les principes du collectivisme pluraliste. On doit regretter que cette ouverture sur l'actualité ne s'inscrive que dans le cadre de la conclusion ; il y a une incontestable disproportion entre l'importance des problèmes alors abordés et la brièveté de l'analyse. Est-ce par crainte de ne pouvoir échapper totalement au risque des jugements de valeur, à la tentation d'esquisser une prédiction? Cette crainte est justifiée, mais il paraît évident qu'elle ne pouvait empêcher G. Gurvitch de laisser sous-entendre son choix. Estimant la place que laisse à la liberté humaine chacune des quatre options, c'est dans la formule du collectivisme pluraliste qu'il entrevoit les chances les plus grandes : « L'établissement même d'une telle structure sociale globale serait une manifestation impressionnante de l'accession de la liberté créatrice aux leviers de commande du déterminisme sociologique, et il serait difficile d'imaginer qu'après cette prodigieuse victoire, la liberté humaine puisse aller s'émietter en se réduisant à ses degrés les moins intenses ».

On ne peut, en une analyse limitée dans son extension, souligner toutes les orientations d'un ouvrage aussi riche, et dont les démarches complexes sont un reflet de la complexité sociale. Retenons son enseignement profond, cette reconnaissance des « chances considérables » qu'a encore la liberté humaine de se réaliser, de manière plus pleine, si nous sommes décidés à la conquérir. Ce livre lui-même est un acte de liberté, par son désir passionné de dominer le concret en échappant aux commodités du dogmatisme.

GEORGES BALANDIER.

SHRI AUROBINDO ET LE SECRET DU VEDA

Shrî Aurobindo n'a pas joui en France d'une popularité aussi rapide que Ramakrishna et Vivekananda, pour ne point parler de Gandhi, dont le prestige fut renforcé par son action politique et ses voyages en Europe. Le maître de Pondichéry vivait invisible dans une ville délaissée des curieux. Il n'avait pas de missionnaires en robes éclatantes pour exporter sa pensée. Romain Rolland, qui s'était fait l'ambassadeur de la spiritualité hindoue et que suivait avec ferveur un large public, n'avait pas voulu s'intéresser à un homme détaché de la politique telle qu'il la concevait. « J'ai peine, écrivait-il, à lui pardonner son aristocratisme » [1].

●

Or voici que les traductions se multiplient chez nous, que des marques d'intérêt pour l'homme et sa pensée se recueillent de divers côtés. Pour la première fois un ouvrage présente l'un et l'autre à la France dans leur ensemble ; c'est le *Shri Aurobindo* de G.-E. Monod-Herzen [2]. Ni l'étude détachée, au risque d'être lointaine, d'un pur érudit : l'auteur a vécu à l'Ashram de Pondichéry ([3]; ni l'apologie sans critique dont sont coutumiers ceux qui découvrent dans l'enthousiasme la voie qui convient à leur nature. M. Monod-Herzen prend les œuvres du maître et, pendant trois cents pages sur un peu plus de quatre cents, en opère une analyse serrée, qui est un modèle de probité et de détachement, puisque l'analyste s'efface entièrement derrière les textes.

Le lecteur qui aime à voir vivre une pensée dans l'incarnation qu'en donne son créateur, s'attachera d'abord aux renseignements peu connus qu'apporte M. Monod-Herzen

(1) *Inde*, p. 497 (à la date du 20 juin 1937).
(2) « Les Cahiers du Sud », Paris, 1954.
(3) Une dédicace touchante nous apprend même que sa mère y « vécut, disciple heureuse, ses dernières années ».

sur les années de formation du jeune Aurobindo Ghose. Elevé en Angleterre, gradué de Cambridge, il restera toute sa vie un fidèle de nos traditions classiques, attaché à Homère au point d'entreprendre une suite à l'*Iliade* en hexamètres anglais (4), en même temps qu'il ne cessera de s'intéresser aux poètes modernes, britanniques et français (5) en particulier. Son action politique au Bengale, de 1905 à 1910, reçoit aussi des lumières nouvelles. On en voit la longue phase préparatoire. On saisit aussi, parallèlement, la montée des préoccupations religieuses dans l'âme du jeune anglicisé ressaisi par sa patrie.

Il écrit à sa femme en 1905: « A tout prix je veux voir Dieu face à face ». Et en même temps il lui annonce ses premiers pas dans l'ascèse traditionnelle. Mais la même lettre contient deux passages non moins capitaux. D'une part: « J'ai trois cents millions de frères et de sœurs dans ce pays. Beaucoup d'entre eux meurent de faim, la majorité vit dans la douleur et la misère, je dois les aider ». De la sorte il répond, bien à l'avance, aux critiques que hasardera R. Rolland sans savoir combien elles portent à faux (6). Et voici maintenant qui contient en puissance toute l'évolution ultérieure: « Je sais que j'ai la force de sauver ce pays, non par la force matérielle (je ne veux pas lutter par l'épée ou le fusil) mais par la force de la connaissance. Le pouvoir du Kshattrya n'est pas le seul pouvoir, il y a aussi celui du Brahmane et celui qui est fondé sur la connaissance ».

La retraite à Pondichréry en 1910, après l'illumination rencontrée dans la prison d'Alipour, n'a donc rien d'un abandon. Elle signifie simplement que la voie de la connaissance, en s'élargissant devant Shrî Aurobindo, lui a révélé la nécessité d'un « long détour » (7); il lui faut devenir un grand expérimentateur dans l'ordre du yoga avant de pouvoir ouvrir les esprits humains à la force vraiment libératrice qui les rendra capables et dignes d'une vie régénérée.

On possède peu de détails sur l'expérience vécue par Shrî Aurobindo dans sa prison et sur celle du 24 Novembre 1926, qui l'entrainera à s'isoler au sein même de son Ashram et à ne plus se montrer à ses disciples, si ce n'est aux quatre *darshan* annuels. C'est une loi de la vie spirituelle, générale-

(4) De cet *Ilion* inachevé les parties existantes paraissent en ce moment dans la revue *Mother India*.

(5) Il avait une connaissance très précise de notre langue, qu'il avait d'ailleurs enseignée quelque temps au collège de Baroda, à son retour dans l'Inde en 1893.

(6) En 1933, recevant les *Entretiens avec la Mère*, Romain Rolland écrit, dans une lettre où il pense faire la leçon à l'Ashram : « Pour nous, hommes de l'Occident, il nous faut immédiatement courir à l'aide des opprimés. » (*Inde*, p. 349). L'homme de l'Orient, on le voit, n'avait pas pensé autrement.

(7) J'emprunte à dessein le terme platonicien *makra periodos*, parce qu'il y a plus d'une analogie entre les courbes qu'ont suivies les pensées politiques de Platon et de Shrî Aurobindo.

ment observée dans l'Inde, que, pour avancer dans les voies mystiques, on doit s'interdire de livrer à la curiosité les étapes accomplies [8]. Mais surtout il s'agit de manifestations d'un ordre tel qu'il échappe à la description extérieure. Shrî Aurobindo l'a dit lui-même : « Personne ne peut écrire sur ma vie, car elle n'est pas à la surface pour que l'homme la voie » [9].

S'il manque peut-être un accent au portrait que dessine M. Monod-Herzen, c'est l'éclair de malice dans le regard, que laissent deviner tant de réponses humoristiques données par écrit aux questions de ses disciples. Elles témoignent à la fois de l'admirable bon sens qui accompagne si bien le génie mystique et d'une délicatesse pleine de charité, car elles ne blessent jamais. J'en prends ailleurs un exemple [10].

Un disciple enthousiaste, dont il faut juger la pensée dans la perspective indienne de la transmigration de l'âme, écrivait un jour à son maître qu'il reconnaissait en lui soit la réincarnantion, soit la synthèse spirituelle de génies tels que Kalidasa, Homère, Shakespeare, Valmiki, Dante, Virgile, Milton, Alexandre, César, le Vinci. « Grand Dieu, tout cela ! répond le maître. Vous avez oublié que Madame Besant [11] revendique Jules César. Je ne veux pas être poursuivi par elle pour détournement de personnalité. Alexandre est trop torrentueux pour moi. J'écarte Milton et Virgile, suis inconscient d'être Dante ou Valmiki, me méfie du barde (et usurier) de l'Avon. Si, cependant, vous pouvez apporter assez d'évidence contraignante, je suis prêt à prendre sur mes épaules les péchés de tous les hommes illustres, ou de n'importe lequel d'entre eux ; mais il vous faut le démontrer ». Platon n'avait pas plus d'esprit et prenait parfois moins de ménagements.

●

Je ne puis songer à résumer, encore moins à discuter, l'analyse d'une œuvre qui s'étend dans de multiples directions et les ramène toutes à l'unité : métaphysique, philosophie et pratique du yoga, commentaire des grands textes sacrés de l'Inde, esthétique (poétique en particulier), poèmes enfin [12]. Pour préparer le lecteur européen à en retrouver les grandes lignes de force, on pourrait lui montrer d'un côté une réflexion

(8) Shrî Aurobindo toutefois n'en faisait pas aux autres une obligation stricte ; cf une lettre de 1937 publiée dans *Shri Aurobindo Circle*, XI, Bombay, 1955, p. 27.

(9) On comparera ce que Valéry a dit de l'insignifiance de toute biographie en face de l'œuvre du poète.

(10) *Mother India*, 2 juin 1951 ; lettre du 1er avril 1932.

(11) La théosophe anglaise alors bien connue.

(12) A part quelques poèmes et des articles politiques en bengali, tout a été écrit directement en anglais.

qui, loin de refuser la science moderne, s'inspire d'un esprit nettement évolutionniste et peut ainsi se comparer à l'inspiration bergsonienne [13], mais, mieux encore, à celle du regretté Teilhard de Chardin [14]; d'autre part, une réanimation de la pensée upanishadique, reprise directement par dessus les commentateurs, en fonction de l'expérience intérieure du yogi.

M. Monod-Herzen a pu consulter dans leur texte intégral, tel qu'il fut donné dans la revue *Arya* [15], des œuvres qui, jusqu'ici, n'ont pas été rééditées complètement. Il apporte donc des compléments très utiles à ceux-là même qui connaissent déjà Shrî Aurobindo. Le lecteur moins prévenu devra sans doute fournir un effort assez considérable, car la route est longue et parfois escarpée. Mais un résultat reste acquis dont rien ne diminue la portée: désormais, sans avoir à réunir un grand nombre d'ouvrages qui ne sont pas tous facilement accessibles en France, on pourra prendre la mesure humaine de Shrî Aurobindo. Qu'il s'agisse de le situer parmi les lumières de l'Inde moderne ou que l'on veuille le comparer aux grands écrivains de sa génération dans notre monde, on saura désormais qu'il faudrait grouper des caractères pris à plusieurs d'entre eux pour retrouver un équivalent approximatif de sa personnalité [16].

Il reste, au delà de l'écrit, pour tout grand créateur, mais particulièrement pour ceux qui ouvrent à l'âme des voies neuves, la part mystérieuse que le disciple lui-même, dans le contact quotidien, n'arrive pas à épuiser: le lecteur n'en saisira un reflet que par un lent usage des textes qui le libère de l'effort littéral. La connaissance scolaire *étudie* les pensées; aussi sait-on quels fruits poussiéreux elle porte souvent. La vraie connaissance s'opère *par greffe,* de la sève à la sève.

●

(13) Des lettres de 1935 (dans le numéro déjà cité du *S. A. Circle*) montrent que Shrî Aurobindo n'avait pas lu beaucoup Bergson. Mais, se référant à ce qu'il savait alors de notre philosophe (sans les *Deux Sources*), il précisait qu'à ses yeux l'intuition bergsonienne tenait trop du vitalisme ; elle n'était « qu'une manifestation secondaire de quelque réalité transcendante qui n'est elle-même que « les rayons du Soleil ».

(14) Le savant paléontologiste et théologien connaissait et appréciait l'œuvre du philosophe de Pondichéry.

(15) Elle parut mensuellement d'août 1914 à janvier 1921, et c'est à l'obligation d'en assurer de bonne heure à lui seul la publication que nous devons les plus grandes œuvres de Shrî Aurobindo.

(16) Né le 15 août 1872, Shrî Aurobindo était de quatre ans le cadet de Claudel, de cinq mois l'aîné de Péguy. Ce dernier lui serait comparable par son ascension de la politique à la mystique et par son dessein d'exprimer dans un grand poème théologique la structure divine de l'histoire humaine (*Eve* en face de *Savitri*). Claudel s'est fait le commentateur de la Bible, mais d'une façon anagogique très libre. Pour trouver une construction comparable au grand traité de la *Vie Divine*, il faudrait regarder du côté de Maurice Blondel.

Le *Secret du Véda,* dont Jacques Masui présente des chapitres choisis dans la collection de Documents Spirituels des *Cahiers du Sud* [17], fait partie des œuvres publiées dans *Arya* (d'août 1914 à Juillet 1916) et n'a pas encore été édité intégralement en volume. Son titre ne doit pas faire illusion: il ne s'agit pas de « révélations » fantastiques, comme en attendent les amateurs de merveilleux. Shrî Aurobindo esquisse une méthode d'interprétation des textes védiques conforme aux exigences de la pensée contemporaine — celle de 1955 beaucoup plus que celle de 1914.

Il ne se trouvait satisfait ni par l'exégèse habituelle dans l'Inde, qui cherchait avant tout dans les textes védiques la justification du culte et des rites, ni par la thèse naturaliste propre alors aux savants occidentaux, qui voyaient dans les mythologies la transcription des grands phénomènes de la nature. « Toutes les deux, notait-il, ont un caractère commun et un résultat identique: c'est le peu de sens ou plutôt l'incohérence extraordinaire attribuée aux hymnes anciens ». Fallait-il donc n'y voir que « les fantaisies naïves et superstitieuses de barbares frustes et matériels », et supposer que les *Upanishad,* qui pourtant prennent appui sur eux, seraient sorties « toutes faites du vide antérieur » ? Ce n'est ni satisfaisant pour l'esprit ni conforme à ce qui s'observe dans la marche des civilisations, où il n'y a pas de tels « trous ».

Shrî Aurobindo pose alors un principe excellent: « Quand les hymnes nous paraissent incohérents, c'est simplement que nous ne les comprenons pas ». Supposant, d'après les conditions de la pensée de ces âges et d'après une analyse de l'évolution du langage [18], que « la connaissance psychologique et spirituelle de la race » y était « voilée sous un symbolisme concret » [19], c'est à la recherche de ce sens psychologique qu'il s'attelle.

« Les Rishis, dit-il, construisirent, pour y mouler la substance de leur pensée, un système de parallélisme qui leur permit d'assigner aux mêmes divinités le rôle de Puissances à la fois internes et externes de l'universelle Nature, et aux mêmes termes de leur langage une double valeur d'expression applicable à la double forme, intérieure et extérieure, de leur culte. Mais, dans ce langage, toujours prédomine le sens

---

(17) Traduction de la revue *Arya* pour les 6 premiers chapitres, de M. René Allar pour les autres. Dans la première partie, il faut rendre aux mots Upanishad et *shruti* le féminin auxquels ils ont droit.

(18) Les mots sont d'abord « les équivalents vocaux de valeurs sensorielles et émotives fondamentales ». Très « qualitatifs », ils rayonnent sur des significations étendues qui leur permettent justement d'être évocateurs de la vie intérieure tout en restant matériels.

(19) « Pour des raisons difficiles à déterminer », dit-il p. 25, mais surtout (p. 33) parce que « ces symboles étaient sans doute la seule forme qui, par son caractère concret joint à son pouvoir suggestif, permît à cette langue antique d'exprimer ce que l'ordinaire mentalité eût tenu pour inexprimable. »

psychologique des termes, plus pénétrant, plus étroitement logique et suivi que le sens physique. Le Véda est, dans son principe, le livre prédestiné de l'illumination spirituelle et de la culture de soi. C'est donc ce sens psychologique qui doit tout d'abord être restauré ».

Une heureuse ignorance des commentaires indiens permit au chercheur d'aborder son travail en toute fraîcheur d'esprit, de « respecter et préciser la juste nuance du sens des mots » en les prenant, sans prévention, dans leur valeur la plus naturelle, ou de leur restituer un sens psychologique, connu par les *Upanishad,* mais que l'on hésite d'ordinaire à faire remonter à des temps plus anciens [20]. Comment il fut conduit ainsi d'une part à proposer une interprétation symbolique du sacrifice védique et des fonctions des sacrifiants, d'autre part à découvrir dans les mythes védiques un appel symbolique à la connaissance intérieure, c'est ce que montrent les chapitres qui achèvent et qui suivent l'exposé de la méthode. Ici Jacques Masui a procédé à un choix: il ne s'agissait pas de livrer au public français l'exégèse complète de textes qu'il ne connaît guère; c'était la méthode qu'il importait de lui communiquer.

Sa valeur ne dépend pas de tels ou tels résultats de détail. Elle n'est pas compromise par l'ardeur avec laquelle Shrî Aurobindo s'oppose à l'idée d'une invasion aryenne dans l'Inde ou soutient la parenté première des langues dravidiennes et du sanskrit, points sur lesquels il paraît à beaucoup que la réserve s'impose. Elle ne s'applique pas seulement aux textes védiques; on peut la transposer ailleurs dans le domaine des études indiennes [21], et il n'est pas dit que l'on ne puisse même, avec les précautions et modifications nécessaires, l'essayer dans l'investigation d'autres pensées.

Pour nous, qui sommes de plus en plus habitués à considérer que les grands mythes [22] ne sont pas les créations arbitraires d'une imagination poétique, mais qu'ils s'imposent du dedans à l'esprit, dont ils révèlent des structures et des besoins capitaux [23], auquel ils suggèrent des vérités vitales qu'il ne saisirait pas directement, nous sommes beaucoup plus disposés que nos prédécesseurs à reconnaître la légitimité d'une telle voie. On jugera de sa valeur d'après ses résultats. Tel est d'ailleurs le principe selon lequel l'auteur lui-même entendait précisément être jugé.

---

(20) Scrupule ordinaire chez les philologues, respectable dans la mesure où il ne les paralyse pas, mais qui repose sur le postulat plus ou moins avoué qu'archaïque veut dire barbare, « primitif » (au sens durkheimien du mot), contre quoi il y aurait beaucoup à dire.

(21) C'est ce que vient de faire Jean Herbert dans sa *Mythologie Hindoue. Son message,* sans cacher tout ce qu'il doit à la méthode de Shrî Aurobindo.

(22) Il faut distinguer entre les mythes qui n'ont pas tous même profondeur et ne relèvent pas d'un seul type d'explication.

(23) Comme exemple d'une voie d'explication, parmi d'autres possibles, voir Jung et Kerényi *Introduction à l'essence de la mythologie.*

Puisque le *Secret du Véda* rouvre à la méditation des textes où jusqu'ici elle avait du mal à se sentir en présence du sacré (quelle que soit la beauté poétique de certains hymnes védiques), cette œuvre enrichit le patrimoine commun de l'humanité. Mais elle ne manque pas non plus d'apporter des lumières sur l'esprit de celui qui l'a conçue, de faire apprécier la façon dont il renouvelait tout ce qu'il touchait et dont la rigueur du raisonnement équilibrait en lui la puissance de l'intuition. Après ces récentes publications, on peut espérer que cesseront à son égard les ignorances et les confusions [24], et qu'on lui accordera en France la large audience qu'il obtient déjà dans les pays de langue anglaise.

GABRIEL GERMAIN.

P.S. — Au moment où les *Cahiers du Sud* contribuent ainsi à peser sur les portes fermées qu'opposent encore à l'Orient tant de nos penseurs en chambre, comment ne salueraient-ils pas avec amitié l'action de *France-Asie,* qui a célébré récemment son centième numéro ? Asiatiques et Occidentaux ont toujours pu se retrouver fraternellement mêlés dans ce lieu d'accueil, ouvert aux simples chercheurs de vérité comme aux écrivains illustres et aux personnages haut placés. Ce sera sa gloire d'avoir reçu sans idées préconçues quiconque avait un mot sincère à présenter. On souhaite que son animateur René de Berval, continue à triompher des difficultés inouïes que l'état présent du Viêt-Nam oppose à son action.

(24) Si l'on ne savait avec quelle intrépidité certains hommes d'études se confient à leur jugement, on s'étonnerait de lire dans la toute récente *Histoire de la pensée*, de Jacques Chevalier ces lignes extraordinaires : « Aurobindo professe le *saktisme* (lisez : *shaktisme*), sorte de syncrétisme de Plotin et de l'hindouisme, identifiant au samskâra la puissance femelle de la divinité, et consacrant ainsi ce sensualisme qui se mêle étrangement à toute la religion, à la philosophie, au culte et aux mœurs des Hindous. » Si l'auteur avait pu lire sans prévention le petit volume intitulé *La Mère* (et, par exemple : « Ne désirez rien que la pureté de la Conscience divine »), c'est dans les variations de nos mystiques sur le *Cantique des Cantiques* qu'il aurait pu être tenté ensuite de reconnaître du sensualisme.

LA POESIE

UN SEUL POEME, par Claude Roy (*Gallimard*).

Pourtant si j'aime
si j'aime tout est simple
simple comme bonjour

Le lyrisme de Claude Roy n'a pas, en effet, d'autre ressort que le plus élémentaire et le plus puissant, le plaisir de vivre, mais aussi la volonté de le faire partager. En marge de toutes les sophistications, aussi peu intellectuel que possible, se contentant d'être intelligent, il s'est un jour payé le luxe de se proclamer « poète mineur ». Malice cousue de fil blanc comme est cousue de fil d'or sa savante naïveté. En fait, il est peu de poètes aussi conscients de leurs moyens, aussi concertés que Claude Roy. Si tout chez lui est enfance de l'art et clair comme le jour, expressions stéréotypées dont il a fait autant de titres de recueils et auxquelles il a su rendre vie, il n'en est pas moins héritier de la plus authentique tradition française, comme en témoigne ce « Trésor de la Poésie populaire » qu'il nous donnait voici quelques mois. Il est sans doute l'homme de sa génération qui a su le mieux assimiler les influences les plus diverses. Rien en lui des affectations archaïques des néo-classiques, rien non plus de la verbosité prétentieuse d'une certaine avant-garde, mais simplement une souveraine aisance. Qu'une poésie aussi aérienne, aussi libre d'allure soit en même temps un acte de présence au monde, qu'elle concilie les exigences de l'esthétisme le plus raffiné et les servitudes allègrement consenties de la communication directe, voilà qui dénote un équilibre exceptionnel. Il s'agit beaucoup moins de talent que de santé morale. Le lyrisme de Claude Roy est surtout, au sens propre du mot, l'épanouissement d'une conviction au même titre que l'épanouissement de l'amour :

Nous échangions nos sourires
comme les miroirs ce feu
que leur solitude inspire
aux reflets qui se jouent d'eux

Claude Roy ne recule pas devant la préciosité, pour exprimer les plus précieux des sentiments, et la strophe que je viens de citer est précisément empruntée au « Mot de passe » que lui inspira la mort de son ami Eluard. Cette gentillesse formelle et morale (j'entends bien qu'il faut prendre le mot au sens où l'employaient nos aïeux) se fonde chez Claude Roy tantôt sur l'amour qu'il voue à sa femme, tantôt sur la générosité humaine : « *J'ai mal au cœur mal à la terre, mal au présent. Le poète n'est pas celui qui dit : « Je n'y suis pour personne ». Le poète dit : « J'y suis pour tout le monde. Ne frappez pas avant d'entrer. Vous êtes déjà là. Qui vous frappe me frappe. J'en vois de toutes les couleurs. J'y suis pour tout le monde* ». On a prétendu que les bons sentiments ne font pas de bonne littérature, et sans doute en serait-il ainsi pour Claude Roy en dépit de sa virtuosité si les siens ne se fondaient

sur une expérience concrète pour ne pas dire sensuelle. Des poèmes comme « L'âme en peine » ou l'étourdissante « Complainte du réseau Métropolitain » suffiraient à démontrer que ce que les politiques appellent prise de conscience de l'histoire peut s'exprimer en termes de sensibilité. J'ajouterai que Claude Roy sait tout aussi bien parler de la mort sans verser dans la métaphysique. Tout pour lui est bien « un seul poème », et l'on s'enchante de trouver un homme où l'on redoutait de rencontrer un auteur, voire un militant. Poésie infiniment savoureuse, plaisante et profonde à la fois. Comme elle joue volontiers sur les mots, pourquoi ne pas dire de la poésie de Claude Roy qu'elle évoque une reine Claude ?

L. - G. G.

LE FRUIT ET LE NOYAU, par André Verdet (*Seghers*).

« *Belle comme un corps de jarre entre les herbes du talus aux vignes et que le bienfaisant vitriol a fardé pour jamais sous le soleil et la pluie des jours mêlés d'émeraude de chaux dormante et d'espoir* ». Ce poème pourrait définir la manière d'André Verdet. Il donne une idée de la couleur locale spécifiquement provençale de ce lyrisme et de la sensibilité volontiers intellectuelle qui préside ici à la transposition du concret. On sait quelle subtilité critique a déployé Verdet dans ses commentaires de Picasso et de Matisse, interprètes de son paysage natal :

Pierres écroulées rocs failles et ruines
Comme des blessures solaires
Où transparaît
La fleur des gouffres

Essentiellement plastique, cette poésie qui cerne la réalité plus qu'elle ne l'exalte, l'humanise à force de fidélité et de rigueur. Apollinienne alors même que le plaisir de vivre l'incite au vertige dyonisiaque elle est dépassement et accomplissement des sens, « *volupté de n'être plus personne d'autre qu'heureusement tous. A travers nos seules caresses épanouies* ». Cet ascétisme à base d'érotisme permet au poète d'assurer que « la vérité n'est pas un mythe » et de fonder sur cette conviction un chant à la mesure de l'homme comme des choses :

Quand nos mains s'en iront et la main dans la main
Dans le thym du soleil et la menthe du vent

L. - G. G.

L'ENFANT TRISTE, par Jean L'Anselme (*Seghers*).

La personnalité d'un poète, lorsqu'elle s'épanouit trop vite, amène presque toujours le critique à se confiner dans des jugements irrémédiablement définitifs. Ce qu'on a pu écrire sur Jean L'Anselme en est un témoignage. Certes, il est évident que plus ou moins influencé par les recherches sur l'art brut du peintre Dubuffet,

L'Anselme ait voulu réaliser une poésie décérébralisée en recourant à un mode d'expression qui fut à la fois celui de l'enfant et de l'être inculte d'où un lyrisme dont la pureté et la spontanéité l'emportent le plus souvent sur ce que le procédé peut avoir parfois d'un peu grinçant.

S'en tenir à cette vue superficielle ne saurait satisfaire cependant quiconque suit de près la progression de L'Anselme. Chaque nouvel ouvrage ne le montre-t-il pas, en effet, avec une voix plus profonde, une respiration plus ample ? Et si dans ces vers :

le petit homme dit à la fleur
mets-moi dans ton visage
et elle voulait bien
mais il repartit avec le regard triste
car la fleur portait déjà l'automne dans sa vie.

le ton naïf qui lui est habituel subsiste, ne découvre-t-on pas une tension poétique assez inaccoutumée, elle ?

Plus que de l'amorce d'un tournant, c'est chaque fois d'un épanouissement qu'il s'agit : épanouissement de ce que portaient en germe les œuvres antérieures et qui apparaît non pas comme un fait nouveau mais discrètement, imperceptiblement à la façon dont toute vie se développe.

A vrai dire, la poésie de Jean L'Anselme n'est pas, n'a jamais été d'une structure aussi simple qu'on a voulu le dire. Ne joue pas à l'enfant qui veut et L'Anselme ne rapporte pas pour rien en tête d'un de ses poèmes cette citation de Marx : « un homme ne peut redevenir enfant sans tomber en enfance, mais ne se réjouit-il pas de la naïveté de l'enfant et ne doit-il pas lui-même aspirer à un niveau supérieur à reproduire cette vérité ? ».

L'Anselme a choisi ce niveau supérieur, celui à partir duquel l'am-stram-gram de la ronde et le ciel de la marelle recouvrent leur profonde signification originelle.

PAUL CHAULOT.

ICI EST AILLEURS, par JEAN TODRANI (*G. L. M.*).

Si, comme beaucoup de jeunes poètes actuels, Jean Todrani répond assez facilement aux œillades toujours provocantes, malgré les ans, du surréalisme, il sait, quand il le faut, se libérer d'une tutelle trop tyrannique et opposer l'originalité et la force de son tempérament aux exigences d'une rigoureuse orthodoxie. Pour chargé qu'il soit encore ça et là de ces fruits éclatants mais sans chair, purs produits du plus pur automatisme verbal, son dernier recueil « *Ici est ailleurs* » n'en porte pas moins la marque de cette indépendance. Mieux même que d'indépendance, c'est de suzeraineté qu'il faudrait parler tant par une intelligente assimilation de la magie surréaliste Todrani a réussi à soumettre cette dernière aux impératifs d'une pensée éminemment rationnelle (dont la démarche ne cesse de couler limpide tout au long du recueil) tout en respectant la vertu incantatoire du poème — son caractère sacré.

Cet aspect du lyrisme de Jean Todrani apparaît des plus sympathiques en un temps où la jeune poésie n'a jamais plus tragiquement hésité entre un ésotérisme stérile et un didactisme desséchant.

Todrani, lui, sait depuis longtemps ce qu'il veut. Simultanément homme et poète, il n'existe, à son sens, qu'une issue à l'aventure poétique : un compromis entre la réalité sensible et le monde des pures visions de telle façon que :

Par la bouche des plantes,
par la confusion des chemins
par l'énigme des organes
les métaux rejoignent leur filon.

Il y aurait long à dire sur la métaphysique personnelle du poète, notamment sur cette remontée à la source de toute chose, sur cette recherche de l'unité grâce au pouvoir de transmutation de l'image.

Contentons-nous de ne pas rester sourd au fraternel mot d'ordre qu'il nous lance de sa belle voix d'homme :

Faites chanter les portes
les voyageurs seront guéris.

PAUL CHAULOT.

SCHWARTZER ORPHEUS, Moderne Dichtung Afrikanischer Völker Beider Hemisphären, par JANHEINZ JAHN (*Carl Hanser Verlag, Munich*).

Les Editions Carl Hanser, de Munich, en publiant « Schwartzer Orpheus », viennent d'apporter une nouvelle et intelligente contribution à la connaissance difficile de la poésie Nègre contemporaine. Il ne convient plus aujourd'hui de nous le céler à nous-mêmes, cette poésie Nègre existe, en plein développement, partout dans le monde. Nous ne pouvons donc que nous réjouir lorsque paraît un nouveau témoignage de l'intérêt que les lecteurs du monde entier peuvent lui porter. Et pourtant, comment ne pas s'étonner, s'irriter même, en constatant le fait que la France reste en quelque sorte à l'écart de ce mouvement. Les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, ont déjà publié et publient encore avec une certaine régularité des anthologies, des ouvrages de critique, des traductions, des articles de revue. L'Allemagne, alors même qu'il n'existe aucun poète Nègre d'Expression Allemande, en est à sa quatrième Anthologie (1). Que pouvons-nous en France, mettre à l'actif de notre contribution ? Certes, il y a eu les deux remarquables recueils de Léopold Sedar Senghor (2) et de Léon-G. Damas (3), mais pour

(1) Anna Nussbaum : « Afrika singt », Wiene und Leipzig 1.929. Stephan Hermlin : « Auch ich bin Amerika », Berlin 1.948. Eva Hesse und Paridam von dem Knesebeck : Meine Dunklen Hände », 1.953.

(2) *Anthologie de la poésie Nègre et Malgache* (Presses Universitaires - 1948).

(3) *Poètes d'expression française* (Ed. du Seuil, 1951).

excellent que puisse être le choix de ces deux auteurs, il se limite aux poètes d'expression française, et nous ne considérons pas cela comme suffisant. Le public français, faute d'en être autrement averti, ne soupçonne même pas l'existence de la plupart des poètes étrangers représentés dans « Schwartzer Orpheus », et encore faut-il préciser que le compilateur de l'ouvrage, Janheinz Jahn, en a sélectionné 80 seulement parmi les plus valables.

Il ne néglige certes pas les poètes nègres d'expression française et nous les reconnaissons tous à travers les meilleurs de leurs poèmes. Ils représentent le Sénégal avec Léopold Sedar Senghor, Birago Diop et David Diop; Madagascar, avec Flavien Ranaivo, Jacques Rabemananjara, Jean-Joseph Rabearivelo; Haïti, avec Léon Laleau, Roussan Camille, Louis Depestre et l'étonnant Jacques Roumain, le romancier de « Gouverneurs de la Rosée »; la Guadeloupe, avec Paul Niger et Guy Tirolien; la Martinique, avec Gilbert Gratiant, Lionel Attuly et, bien sûr, Aimé Cesaire; ce dernier, remarquablement traduit, est représenté par huit longs poèmes, dont l'extraordinaire « Ex-Voto pour un Naufrage », un des plus beaux morceaux de la poésie française contemporaine.

Mais les poètes de langue française ne sont pas seuls dans cette anthologie. Ils y côtoient les meilleurs des poètes Nègres américains : Langston Hughes, Countee Cullen, Sterling A. Brown et Fenton Johnson pour l'ancienne génération et, pour la nouvelle : Margaret Walker, Franck Horne, Gwendolyn Brooks, Franck Marshall Davis et surtout le très jeune et très prometteur Mason Jordan Mason, l'auteur de la plaquette « Notebook 23 ».

Nous n'en finirions plus d'énumérer tous les poètes de divers pays, dont « Schwartzer Orpheus » publie des morceaux choisis. Nous nous devons toutefois de signaler que, pour la première fois peut-être une anthologie de la poésie Nègre internationale entreprend de traduire des poètes aussi peu connus que Hugo Guerrero Marthineitz (Pérou), Jorge de Lima (Brésil), Pilar E. Barrios (Uruguay), Marcelino Arozarena (Cuba), Adeboye Babalola (Nigéria), Antoine-Roger Bolamba (Congo), Lettie Grace Nomakhosi Tayedzerwha (Afrique du Sud), Braim Nkonde (Rhodésie), John Samuel Mbiti (Kenya). Le fait mérite d'être noté.

Il ne nous est donc plus, en feuilletant ce recueil, que d'espérer la prochaine parution en France d'un ouvrage analogue à « Schwartzer Orpheus », et si les Allemands nous ont emprunté le titre de leur ouvrage, (« Orphée Noir » est le titre de la préface que Jean-Paul Sartre écrivit à l'anthologie de Léopold Sedar Senghor), pourquoi ne prendrions-nous pas exemple sur eux en élaborant une compilation aussi importante que la leur, en français. Nous restons persuadés qu'une telle entreprise rencontrerait en France un succès aussi grand que celui de « Schwartzer Orpheus » en Allemagne. En attendant, nous ne pouvons que recommander ce livre d'un grand intérêt à tous ceux qui savent l'allemand et que préoccupe l'expression poétique de la race noire.

PAUL-R. LÉVY.

LES PROPHETES, traduit de l'hébreu par JEAN GROSJEAN (*N. R. F.*).

Ces derniers temps, de nouvelles traductions complètes ou fragmentaires de l'Ancien Testament ont paru presque à foison. En voici une encore dont l'originalité est d'être due à un poète.

Dans une note liminaire, Grosjean dresse un excellent tableau de la configuration syntaxique propre à l'hébreu pour expliquer au lecteur ce dont il a cherché l'équivalence dans sa traduction, rythmes, répétitions, allitérations, bref tout ce qui constitue le certificat de vie d'un texte en versets. Rendons-lui grâce d'être parmi les premiers à s'être imposé cette exigence nouvelle chez les traducteurs, mais que les Ecritures réclamaient depuis si longtemps.

Mais pour éviter de traduire à contre-pied de la signification réelle, le mérite d'un beau dessein ne suffit évidemment pas. Dès la première ligne se relève un contre-sens : « Les guerriers d'Israël ont délié leurs cheveux », traduit Grosjean dans un cantique de joie et d'exaltation de l'Eternel. Mais « para roch », se délier les cheveux est une manifestation de deuil. L'erreur vient de ce que Grosjean a trop sollicité le texte qui ne comporte pas l'expression verbale « para roch », mais seulement le verbe « para ».

Soulignons bien que Grosjean ne pouvait nous donner une traduction exacte des écrits prophétiques en leur appliquant une définition inexacte du prophétisme. Il est injustifié de traduire à la lumière d'une conception tardive du prophète hébreu, du « nabi », un texte antérieur d'environ cinq cents ans à la naissance de cette conception. Quand l'on conçoit le « nabisme » *uniquement* comme mouvement qui annonce et préfigure la venue quasi-imminente du Messie, autrement dit, uniquement comme « nabisme christique », il est difficile de faire passer dans la traduction ce que le texte comporte d'allusions à autre chose, mais rien n'autorise la suppression pure et simple de ces allusions. C'est pourtant ce que Grosjean se permet, dans le Cantique de Débora par exemple, en laissant tomber ce qui s'y rapporte à Moïse.

D'ailleurs, la désinvolture de Grosjean à l'égard des modes de connaissance traditionnels de la pensée hébraïque aboutit à l'amusant paradoxe suivant : laissant de côté la seconde moitié du psaume vingt-deux, il nous en cite comme morceau prophétique la première moitié (dans l'habituelle traduction falsifiée depuis près de deux mille ans, passons...) ; or, si l'on rectifie et si l'on rétablit les prétendues gloses que Grosjean supprime, c'est la seconde moitié de ce psaume qui apparaît prophétique et messianique, non la première !

Malgré toutes ces critiques, « Les Prophètes » de Grosjean ont, à nos yeux, le mérite de révéler au public français la beauté tout simplement littéraire de la Bible hébraïque. Ainsi ce début dont les allitérations font si bien ressortir les sonorités :

Aux berges de Babel nous nous sommes assis

est cent fois meilleur (tout en étant plus authentique) par le rétablissement de l'*unité* du verset et du temps grammatical exact que

Sur les bords des fleuves de Babylone
Nous étions assis... (Segond).

Oui, quelquefois, en certains passages privilégiés et en dépit de la suppression de gloses, de refrains et de versets entiers que ni la théologie ni même l'eurythmie ne semblaient exiger, la saveur fougueuse du texte originel se livre à nous avec une étrange mais émouvante brutalité.

RENÉ KOCHMANN.

FAROUCHE A QUATRE FEUILLES, par André Breton, Lise Deharme, Julien Gracq et Jean Tardieu (*Grasset*).

« La rêverie... est-il bien possible d'arrêter au passage cette personne fuyante, qui entend ne profiter de rien aussi bien que de nos moments d'inattention ?

« La rêverie... oui, elle doit avoir ses traits assez différents pour chacun de nous ». C'est André Breton qui présente ainsi le thème de ce quatuor. Faut-il caractériser chacune des partitions ou suivre cette personne fuyante ?

Dans un conte des « Mille et une Nuits », on voit un éfrit épris d'une jeune fille et une éfrita éprise d'un adolescent. Chacun jure que son aimé est le plus beau. Pour savoir qui des deux a raison, voici ce qu'ils imaginent : celui qui chantera le mieux les qualités de l'aimé, c'est que l'aimé l'aura le mieux inspiré, donc qu'il l'emporte sur l'autre. Concours de beauté, concours de poésie. A lire ce « Farouche » je me suis imaginé que les quatre poètes étaient ce génie ou cette fée qui chantait les charmes de la rêverie, de sa rêverie. Qui des quatre l'emporte ?

André Breton invente deux personnages Shakespeariens dont l'un, Titania, est assez bien la rêverie même. Julien Gracq fait une analyse des thèmes ou des obsessions auxquelles il s'abandonne dans ses œuvres. Jean Tardieu rêve trop systématiquement pour que sa rêverie ne semble pas dirigée, par un ministre de la reconstruction, ivre de poésie. Lise Deharme se laisse complaisamment emporter par la magie de la rêverie. « Tout est magie, d'ailleurs. Ce paquet de cigarettes, ce crayon, ce livre, cette loupe, le fait de marcher sur nos deux pieds comme ça, sans qu'on sache comment, ou d'aller manger un œuf à la coque bien blanc tout à l'heure au restaurant ». A l'éfrita Lise Deharme la palme ?

Je ne sais. Faut-il comme firent Maïmouna et Danasch, réveiller les deux adorables adolescents, l'un après l'autre, pour voir qui des deux témoignerait l'amour le plus ardent ? Faut-il réveiller le dormeur éveillé ? Nous ne sommes plus, c'est les vacances, ce professeur qui rappelle l'élève aux réalités crayeuses. Et puis il y a une histoire de puce.

De quoi parlez-vous ? De « Farouche à quatre feuilles » ou de l' « Histoire de la princesse Boudour » ?

PIERRE MATHIAS.

LITTERATURE

LES BELLES INFIDELES, par GEORGES MOUNIN (*Edition des Cahiers du Sud*).

Comme quelqu'un qui a beaucoup traduit pour son compte et qui se voit même obligé d'enseigner l'art de traduire, je mettais au nombre de mes devoirs, d'écrire un jour un traité « De la Traduction ». Grâce à G. Mounin, me voilà délivré de ce souci. Ce traité est écrit, et d'excellente façon. On pourra songer à des additions (j'en aurais déjà à proposer) mais il n'y aura pas à recommencer ce qu'il a dit.

Aucune langue ne comporte de mystères impossibles à rendre. Ses idiotismes, ses particularités de syntaxe se transposent. Les vibrations propres à sa phonétique admettent, quand il est nécessaire, des équivalents dans la nôtre (j'y vois tout de même plus de difficultés que G. Mounin, parce que notre vocalisme n'est pas un des plus nuancés). Chacun trouverait aisément, dans son expérience propre, des renforts d'arguments. Sa cause est entendue. Seuls les mauvais traducteurs, qui sont légion, pratiquent l' « intraduisible en français ».

Je souscris également à la deuxième partie de l'ouvrage. Une fois écarté le mot à mot, qui constitue l'infidélité majeure, le traducteur doit savoir prendre parti. Ou, conformant le texte à la sensibilité de son milieu et de son temps, il cherchera à le rapprocher du lecteur. Ou il emmènera celui-ci à sa suite sur un autre continent ou dans un autre siècle, pour lui en faire retrouver ce que lui-même pense être leur saveur originale. Les deux procédés ont leur péril ; le deuxième se réclame de l'histoire et de la philosophie, mais elles ne sont pas à l'abri des variations saisonnières et ne peuvent prétendre à une totale objectivité.

Ce qui importe dans les deux cas, c'est que le traducteur, une fois choisi le ton nécessaire, sache s'y tenir. G. Mounin démontre, avec des preuves cruelles, qu'il a manqué trop souvent un style aux interprètes patentés des grands textes anciens. C'est qu'ils n'étaient pas des écrivains, même s'ils avaient noirci des pages toute leur vie. J'y insiste en mon nom propre : la traduction des chefs-d'œuvre devraient être interdite à qui n'a jamais créé pour son compte. Et j'irai plus loin : on ne rend pas un grand texte tragique ou épique avec une âme molle. Il faut *vivre* au niveau de qui l'on traduit. Leconte de Lisle savait assez mal le grec, Baudelaire se traînait sur l'anglais ; pourtant ils ont su donner d'Homère et de Poë des versions qui tiennent encore, malgré leurs contre-sens ; ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient des écrivains, mais parce qu'ils se mouvaient, de nature, à l'altitude voulue.

Et voici que j'aie envie d'attaquer des problèmes qui n'ont pas été traités ici : la traduction pour la scène, l'interprétation des philosophes, où vraiment, en face des notions propres à chaque

auteur, on se demande parfois si l'on ne doit point renoncer (1). Je songe aussi aux textes très reculés, comme ceux de l'Orient Ancien, où il subsiste une forte marge d'hypothèse dans les déchiffrements. Pour peu que l'on se soit essayé sur une langue à idéogrammes, on se rend compte que l'on laisse échapper, en traduisant, non seulement le plaisir graphique, qui ajoute une volupté à la compréhension, mais la puissance dont l'image charge l'idée (2). On voudrait parler aussi de la traduction comme procédé d'exploration : même dans une langue que l'on possède, on ne découvre certaines difficultés qu'au moment de les traduire. Des directions s'ouvrent à l'esprit de tous côtés, mais elles rayonnent autour d'un rond-point central, celui qu'a tracé G. Mounin.

GABRIEL GERMAIN.

LETTRES DE LA RELIGIEUSE PORTUGAISE (*Club des Libraires de France*).

Qui a écrit « les Lettres de la Religieuse portugaise » ? La question peut paraître saugrenue, depuis trois cents ans qu'on la répète ; on ne peut cependant s'empêcher de la poser à son tour en lisant l'essai de Claude Aveline, qui fait suite à ce chef-d'œuvre — le plus pur peut-être et le plus touchant de tous les temps — dans la nouvelle et très belle édition du *Club des Libraires de France.*

Saint-Simon a tracé du destinataire de ces lettres : Noël Bouton, comte de Saint-Léger, marquis de Chamilly, un portrait dont la vérité ne saurait être suspectée. « *Il était fort homme d'honneur* et de bien, *mais il avait si peu d'esprit qu'on en était toujours surpris et sa femme, qui en avait beaucoup, souvent embarrassée* ». Claude Aveline, citant l'auteur des Mémoires, essaye de prouver, par des arguments d'ordre psychologique, l'Histoire faisant ici défaut, que Chamilly est innocent de la publication des Lettres. Le peu d'esprit de ce dernier, tout autant que sa droiture et sa modestie le rendaient incapable d'une telle indiscrétion. On est donc amené à invoquer l'intervention d'un tiers. C'est là que l'affaire se corse.

Il est des accents dans ce chant d'amour que la passion seule peut avoir dictée. « Comment est-il possible qu'avec tant d'amour je n'aie pu vous rendre tout à fait heureux ? ». Voilà une phrase qui ne s'invente point, pas plus que ce cri du cœur : « Je déteste votre bonne foi ! ».

---

(1) Je ne parle pas seulement des pensées d'Orient. On voit les infortunés traducteurs de Heidegger étayer presque chaque phrase d'expressions allemandes, bien qu'ils aient déjà fait subir aux mots français d'étranges tortures : « ek-stase, existential, le mémorial-pensé-dans l'Etre ». Sans doute ne peuvent-ils procéder autrement. Reconnaissons qu'une page de Descartes est déjà pleine de pièges pour la plupart de nos bacheliers.

(2) Par exemple, les titulatures du pharaon font *voir* l'Horus oiseau, l'abeille divine, les coiffures royales des deux Egyptes. Je suppose que les scribes de la chancellerie ne *voyaient* plus rien en traçant ces signes, et d'ailleurs l'écriture a glissé au « non-figuratif » ; mais il était toujours possible à l'esprit de revivifier le hiéroglyphe. Nos lettres ne *vivent* pas.

Ces notations, on les trouve à profusion dans ces cinq lettres ; elles en font le prix. D'autres, par contre, fleurent la littérature, dans le goût de ce temps, goût qui, il est vrai, valait bien le nôtre : « L'amour que j'ai pour vous vous sert si fidèlement que je ne puis consentir à vous trouver coupable, que pour jouir du sensible plaisir de vous justifier moi-même ». Ou bien : « Que vous m'êtes cher et que vous m'êtes cruel ! ». De même on lit : « Vous ne trouverez jamais autant d'amour et tout le reste n'est rien » l'année même où Molière écrit :

Quand deux cœurs s'aiment bien,
Tout le reste n'est rien.

Et La Fontaine, en 1669 également :

Aimez, aimez, tout le reste n'est rien.

Toutes les hypothèses ont été faites sur l'auteur de ces lettres. On sait combien les traducteurs se montraient infidèles à cette époque. C'est donc sur les traducteurs probables, de Subligny à Guilleragues, que se sont portés les premiers soupçons. Chose curieuse, Subligny ou Guilleragues, ces deux voies mènent à Racine.

Claude Aveline, pour sa part, se refuse à chercher midi à quatorze heures. Chamilly est sans doute possible, le destinataire des « portugaises », comme on disait alors, dont l'auteur, Aveline s'en déclare persuadé, ne peut-être qu'une femme. Ce postulat accepté, plus rien ne s'oppose à ce que les lettres viennent du Portugal.

Je ne saurais, dans le cadre de cette chronique, rapporter tous les indices et toutes les raisons qui étayent la thèse passionnante et passionnée de Claude Aveline. J'avoue m'être laissé volontiers persuader par ses arguments et le suivre dans ses conclusions, à l'exception d'une seule : la marquise de Chamilly est un personnage auquel on a trop peu prêté attention. Je suis surpris que Claude Aveline, après l'avoir si bien dépeinte, lui accorde si peu d'intérêt. Qu'on relise donc le jugement de Saint-Simon.

La clef des « Lettres portugaises » se trouverait-elle égarée dans les liasses encore inconnues des Mémoires du terrible Duc ?

YOURI.

JOURNAL INEDIT (tome II), par VALERY LARBAUD (*Gallimard*).

Le second tome du journal de Valery Larbaud a suivi de quelques mois le premier. Comme le précédent, il ne nous en donne que des fragments. On sait que l'écrivain a eu la discrétion d'en détruire les pages les plus importantes. Délicatesse qui s'oppose à l'exhibitionnisme de certains et qui n'est pas pour nous surprendre chez un auteur qui, par ailleurs, nous a si généreusement livré sa vie secrète sous le voile de la fiction. A la fin du premier volume, nous avions quitté Valery Larbaud en Février 1920. Nous ne le retrouvons qu'en Septembre 1931. Puis, le journal sera interrompu

six mois plus tard et ne s'ouvrira de nouveau qu'en 1934. Il s'achève en 1935, et c'est le point final des « Œuvres complètes ».

Rien n'est changé dans les apparences de ce « diary » que l'auteur a qualifié lui-même de « simple accessoire de son travail » et d' « exercice d'écriture », si ce n'est qu'il l'a cette fois presque exclusivement rédigé en français. Toujours amoureux de voyages, Barnabooth nous promène dans les Pays-Bas, en Italie, à Corfou et en Albanie. Mais il est à présent quinquagénaire. Il est, au surplus marié, bon époux, bon père et bon catholique (nous apprendrons qu'il a prié pour la guérison de Cocteau malade). Le temps est révolu des gentilles maîtresses, cousines de *Mon amie Nane* ou petites-nièces de Bérénice, auxquelles il distribuait jadis des tendresses un peu hautaines. Fini, le rondeau de fillettes fraîches écloses dont la grâce fragile l'énivrait. Désormais, il ne note plus la rencontre de jeunes filles que pour remarquer leur laideur. Lorsqu'il en aperçoit enfin une jolie, c'est pour nous dire qu'elle ne peut éveiller aucune sensualité, mais une respectueuse attention. « Le regard non belligérant sur les belles filles est un idéal atteint et réalisé», nous confessera-t-il encore. Cet époux modèle est fidèle jusqu'au tréfond de ses pensées. Il goûte auprès de sa jeune épouse italienne, un bonheur conjugal paisible et sans histoire. Il s'amuse à apprendre à lire à sa petite fille et à la promener au parc Monceau.

Cette seconde partie du journal devrait donc nous donner le reflet d'une parfaite sérénité intérieure. Or, elle révèle au contraire une âme inquète et tourmentée. Il est certain que Valery Larbaud ne sent plus chez lui dans un « monde actuel » sur lequel il pose des regards aussi pessimistes que ceux de son ami Paul Valéry. Beaucoup de choses ont changé depuis 1920, et pas seulement son optique. « Je regarde partout pour découvrir de la nouveauté jeune, nous dit-il. Quelque chose qui ne soit pas influencé par les gens de ma génération et qui soit cependant bien ». Mais hélas, il ne trouve rien. « Le langage parlé se substitue au langage littéraire, observe-t-il amèrement... le secret de l'art est perdu ». A propos d'un article des *Cahiers du Sud,* où il s'est jugé malmené, il s'indigne que son auteur semble ignorer les vers de Francis Jammes et que les jeunes gens ne connaissent guère en fait de poètes, que ceux du « mouvement cubiste ». Heureusement, il ne garde pas rancune aux *Cahiers* qu'il recommande un peu plus loin comme : « un endroit où trouver des débutants et des inconnus intéressants ».

Mais c'est dans le domaine politique qu'éclate la pire dissonance avec sa pensée. Esprit cosmopolite s'il en fut, Valery Larbaud qui, selon la noble expression de Saint-John Perse, avait pris avec le siècle, ses distances, dans un but d' « équanimité », ne comprend rien au débordement de nationalisme qui sévit aux quatre coins de l'Europe. « C'est curieux, le sérieux donné à cette question de nationalité » remarque-t-il en revenant d'un consulat où il a dû faire viser ses passeports. Mais lui, qui donc le comprendrait quand il écrit des phrases de ce genre : « En tant que Français, je suis Allemand » ? Lui qui, presque jamais n'a fait dans la première partie du journal, d'allusion à l'actualité, même pendant la guerre, il nous donne sur les journées qui ont suivi le 6 Février 1934, un véritable reportage aussi net, précis et vivant que certaines pages de *Choses vues.* Nous y notons entre autres, une petite histoire bien piquante : celle d'un tailleur-chemisier qui, au lendemain de l'émeute, s'empresse d'exposer dans sa vitrine une grande tenue de maréchal,

mais la fera disparaître aussitôt après les contre-manifestations du 12 Février. Mais sous l'ironie perce une lourde tristesse. Sans doute Valery Larbaud comprenait-il déjà l'importance historique de ces jours où la France s'engageait sur la « voie déclive ». Puis il s'inquiétait de voir naître des courants de xénophobie qui, venant de droite ou de gauche, risqueraient de blesser sa jeune femme.

Cette sensation de lourde tristesse nous saisit dès les premières pages du livre, quand Valery Larbaud commence à observer calmement, objectivement, mais sans espoir, l'évolution et les progrès du mal qui le terrassera. « Depuis 1926, écrit-il je me sens menacé et ne fais qu'espérer avoir le temps de tout laisser en ordre ». Mais la mort ne l'attend, hélas, que sur des rivages lointains. Lentement, sa santé se dégrade et chancelle. Il va falloir souffrir longtemps encore. Rien d'émouvant comme la sobre description d'un éblouissement soudain dont il est pris, une après-midi de Mars 1935, dans la rue Soufflot. Le cœur serré, nous contemplons le crépuscule douloureux d'une vie qui — c'est ainsi qu'il a défini celle de Samuel Butler — « fut toute consacrée à la volupté, c'est-à-dire aux travaux de l'esprit et aux jouissances des arts ».

ROMAIN CALVET.

GERARD DE NERVAL, par R.-M. Albérès (*Editions Universitaires*).

Le livre de R.-M. Albérès inaugure la collection « Classiques du XIXe siècle » dans la même présentation et le même format que la collection « Classiques du XXe siècle » qui comporte déjà plus de vingt titres. Son étude sur Gérard de Nerval est nette et intelligente. Il fait du *Voyage en Orient* le nœud de l'œuvre du poète. Avant, Nerval n'est qu'un chroniqueur aimable, un homme de lettres romantique sans génie. Mais en 1840, le mariage de Jenny Colon et une première crise de folie poussent Nerval à faire un long voyage qui sera l'occasion de sa métamorphose. Il devient le « voyant » d'*Aurélia* et des *Chimères*. Non pas, le souligne R.-M. Albérès, un « voyant volontaire » comme Rimbaud, mais l'homme d'une double vie naturelle. « On a l'impression, écrit-il, que Nerval ne le fit pas exprès ». Le *Voyage en Orient* est l'*œuvre-clef* du poète, qui « assure les sources d'*Aurélia* et explique le procédé de transposition des *Chimères*, où Nerval joue, de la même manière, sur un parallélisme de la vie intime et de la légende ». Toute une partie de l'étude critique de R. M. Albérès est consacrée à l'élaboration des légendes Nervaliennes, nées sous le double empire du rêve et de l'art volontaire, à partir de faits biographiques réels ou de contes et traditions.

P. G.

SARTRE PAR LUI-MEME, par Francis Jeanson (*Edition du Seuil*).

Présenter un *Sartre par lui-même* dans la perspective des « Ecrivains de toujours » est une tâche qui s'imposait. Il était urgent de déblayer l'œuvre de Sartre des scories que le snobisme d'une part, l'hostilité butée et méchante d'autre part accumulent

autour d'elle au point de la rendre méconnaissable. Francis Jeanson lui a rendu ses dimensions véritables. Il l'a étroitement rattachée à son auteur, la purgeant ainsi du caractère de construction préfabriquée, et préfabriquée avec un certain charlatanisme, qu'on lui a souvent attribué. L'œuvre sartrienne y gagne une unité profonde et vivante qui se développe à partir d'une intuition de base : celle de la Bâtardise.

Cette intuition, disons qu'elle n'est ni plus ni moins géniale que n'importe quelle autre. Elle est partielle : c'est la loi des points de départ vraiment personnels et authentiques. L'essentiel consiste à éviter que ces points de départ se sclérosent en système. Malgré l'apparence, Sartre ne tombe pas dans ce péril.

Il est temps en effet d'arracher l'auteur de *La Nausée,* des *Mouches,* de *Saint-Genêt, des Communistes et la paix,* à la catégorie des philosophes ou des écrivains politiques dans laquelle on le range indûment. Sa vraie place se trouve parmi les « moralistes » au sens du XVII[e] siècle. Qu'est-ce à dire ? Francis Jeanson montre un Sartre préoccupé de *comprendre* les hommes. Les valeurs véritables se découvrent au bout de cette connaissance à la fois rationnelle et vivante où chaque homme est en même temps sujet et objet. Le Bien, le Mal, ne tombent pas du ciel des principes. Ils se font dans et par chaque conduite concrète. Que ces conduites aient un contenu différent de celles des bourgeois de Molière ou du grand seigneur de La Rochefoucauld, il importe assez peu ; ou plutôt le cours de l'Histoire l'exige, précisément en vue de sauvegarder l'essentiel de l'attitude « moraliste » : modifier si peu que ce fût le réel, et le modifier à partir d'une intuition personnelle capable de s'objectiver sans se couper de la subjectivité. Irons-nous jusqu'à dire que le sartrisme est un esprit plus qu'un système ? Le livre de Francis Jeanson nous y inciterait.

M. - J. RUSTAN.

LE ROMAN

LES ESPRITS ANIMAUX, par Rolland Cailleux (*Gallimard*).

Nous trouvons là les confidences de vingt-sept animaux. Les oies sont bien des oies. Mais il y a plus curieux. La fourmi rêve le monde. « C'est peut-être ça, une fourmilière. Quelque chose qui n'existe pas. Une abstraction ». L'amibe nous expose la peine qu'il a à vivre dans un intestin, en dépit des joies du pique-assiette. On entend aussi les animaux fantastiques, le loup-garou, la licorne. Le sphynx manque. On eût aimé savoir enfin:

Chaque bête est prétexte à un thème différent. L'agneau se sait agneau, en souffre et veut devenir un bélier qui fera filer le troupeau, qui sera le maître du monde. Le cobaye vit dans un monde absurde, un monde à la Camus. L'idée de la solitude accable le bardeau. « Nous suivons la vie ensemble, nous sommes attelés parallèlement, mais pas unis ». Avec le jabiru, c'est le thème du désespoir. Peut-être, les hommes, s'ils étaient enfermés, « acquerraient-ils un semblant de noblesse qui ne serait que le masque de leur tristesse et de leur ennui ».

Le thème de l'agneau (rêve de domination) ouvre le livre, celui du jabiru (désespoir), le termine. De cette architecture, on pourrait conclure au pessimisme fondamental de l'auteur.

Cailleux, un moraliste noir ? Non. Si l'on cède à la manie des catégories, on croit plutôt se trouver en présence d'un passionné du cœur humain. Ajoutons tout de suite qu'il ne craint pas d'utiliser le ton, l'allure et les moyens du genre comique. C'est là un aspect curieux et même extraordinaire de l'ouvrage.

Le comique ne va pas aujourd'hui sans quelque décri. Mais précisément en raison de sa difficulté. Toute erreur y devient catastrophe.

Rien de tel, dans les *Esprits Animaux*. Le style est la grande affaire et le triomphe de Cailleux. Ses deux livres précédents, *Saint Genès* et *Une Lecture*, présentaient d'éclatants exercices d'écriture, au cours desquels l'auteur se livrait volontairement à sa virtuosité. Aujourd'hui, Cailleux écrit « à son compte ». Le livre a une finesse et une pureté classiques et même pré-classiques (Tortel m'entendra), avec on ne sait quelle sève et quel humour populaires sublimés. Le goût de l'introspection et du songe aidant, les *Esprits Animaux* constituent la mise à jour des Fables de La Fontaine qui, lui aussi, était un amuseur amer.

PIERRE DELISLE.

LE JEUNE HOMME DU DIMANCHE, par Jules Supervielle (*Gallimard*).

Dans cette œuvre, *Le jeune homme du dimanche*, Supervielle, traite le thème qui avait inspiré le « Si j'étais vous » de Julien Green : plus que de métamorphoses ou de métempsychose, il s'agit d'un voyage et de séjours d'une âme dans divers corps. Il faut croire que ce sujet était plus celui d'un conte que d'un roman, car Supervielle réussit où Green a échoué.

Green est le romancier de la solitude, de l'incommunicabilité radicale, inguérissable entre les consciences et son roman « Si j'étais vous » était une tentative pour échapper à cet enfer. La solitude, en effet, engendre un monde tragique, celui du malheur (du moins chez Green). La métamorphose, à l'opposé, n'est-elle pas la voie vers le monde du bonheur ? Les métamorphoses ne sont-elles pas des étapes successives vers la perfection ? Ne prouvent-elles pas la parenté, les correspondances entre toutes choses et finalement leur unité ? « En me métamorphosant, je n'avais fait que mon devoir de poète, dit tranquillement le héros de Supervielle ».

C'est un thème qu'on trouve dans toutes les poésies du monde que celui qui montre l'amoureux se métamorphosant en larme, en chemin, en miroir, en hirondelle pour approcher plus commodément de l'aimée. Le jeune homme du dimanche se retrouve mouche sur le sein de la belle Obligacion — qui ne supporterait pas, évidemment, le jeune homme lui-même à la même place privilégiée. Devoir du poète ! Devoir bien agréable qui le fait se retrouver chat sur les genoux de la belle, puis, quelle audace ! la belle elle-même. « J'étais devenu ce beau visage, ces bras fermes et ronds, cette gorge dont j'avais si souvent essayé de deviner les formes, ce ventre, ces cuisses admirables qui perdaient brutalement tout mystère pour moi ».

Je le répète, ces métamorphoses ou ces jeux de poète ne sont que des épreuves, des étapes vers la vérité : la belle Obligacion, si on ne conçoit le bonheur que sous des apparences à la mesure et à la portée des mains et d'une bouche humaines, et si l'on est conscient de l'unité de la matière et de l'esprit : la poésie. Les dernières ou les suprêmes métamorphoses du poète, ce sont ses poèmes.

PIERRE MATHIAS.

L'HUMEUR VAGABONDE, par Antoine Blondin (*La Table Ronde*).

D'un « Petit dictionnaire des jeunes romanciers romantiques » à l'usage des lectrices d' « Elle » (15 Décembre 1952), j'extrais les renseignements suivants : Antoine Blondin — 30 ans — a écrit deux livres — connu par « Les enfants du Bon Dieu » 1952 — qualités : le charme, la poésie — défauts : les calembours faciles — vous rappelle Giraudoux — pourrait être habitant de la lune — rappelle au cinéma Gérard Philipe — son lecteur type est un étudiant paresseux qui ne détesterait pas le vin blanc — signes particuliers : journaliste, affligé d'un léger bégaiement, élève deux enfants.

Bien que je ne sois pas tout à fait le type de lecteur ci-dessus caractérisé, j'ai lu le dernier roman d'Antoine Blondin : « L'humeur vagabonde ». Aux précieux renseignements du « Petit dictionnaire » que l'auteur approuve sans doute, j'ajouterai qu'il ne bégaie pas en écrivant. J'ai l'impression qu'il fait des ronds de jambe avec ses phrases auxquelles les personnages sont délibérément sacrifiés. Giraudoux respectait ses héros et ne sacrifiait au style que la laideur et la méchanceté du monde.

Antoine Blondin n'habite pas la lune, il a les pieds sur terre et voit très clair. Son type de héros (pour compléter le dictionnaire) me rappelle, de loin, Candide.

« Elle » avait été donné à mes « Signes particuliers » pour qu'ils y fissent des découpages. La tête de Blondin n'a pas tenté leurs ciseaux, sinon le critique n'eût pas eu l'idée de se livrer, comme le romancier, à cet exercice de désinvolture.

PIERRE MATHIAS.

L'OMBRE DE LA MORTE, par Alphonse Narcisse (*Plon, Collection Roman*).

Cette œuvre est présentée de façon très élogieuse par l'équipe de *Roman*. On félicite l'auteur d'être mineur et surtout de ne pas faire de littérature.

Je crois qu'Alphonse Narcisse est un bon mineur, qu'il aime son métier et qu'il comprend aussi que celui de littérateur n'a rien de déshonorant. Par littérature, il faut entendre certainement la mauvaise littérature qui est recherche du profit, de la renommée par des moyens en apparence faciles, la plume semble moins pénible à manier que le marteau piqueur, et qui, en définitive, n'exprime que l'ignorance et la fatuité.

Alphonse Narcisse n'est pas de ces arrivistes, je me hâte de le dire, appelés poulains des actuelles écuries littéraires, même si on en fait un peu trop un outsider. Malgré ses maladresses de style, son roman est plus qu'intéressant, émouvant. Des qualités très estimables : le sens de la composition, la discrétion — jamais l'auteur n'apparaît pour juger ses personnages, tirer des règles quelconques des faits rapportés — et surtout moins de la naïveté (au sens où l'on parle des peintres naïfs) que de la fraîcheur.

Fraîcheur — celle dont on a tant besoin pour vivre, la puissance de renouvellement qui fait trouver bons par exemple le hareng grillé et le pâté de lapin, désirable cette jeune fille quand pourtant on a la mort dans l'âme.

On nous dit que Narcisse aime la musique. Son roman est une œuvre musicalement réussie, un concerto en trois mouvements, même si l'exécutant trébuche encore sur les notes.

PIERRE MATHIAS.

HEURE EXQUISE, par Raymond Las Vergnas (*Albin Michel*).

Raymond Las Vergnas s'est fait, en quelques années, par sa volonté de rigueur, une place personnelle dans le roman contemporain. Il pratique une technique de la concentration dans l'espace et le temps qui assure à chacun de ses romans un cadre rigoureux, à l'intérieur duquel les personnages peuvent, sans risque de confusion, se révéler peu à peu, tantôt par le dialogue, tantôt — et c'est le cas de l'*Heure exquise* — par la montée progressive des souvenirs dans l'esprit d'un témoin. Le *Millième jour* peignait la vie d'un Oflag entre le lever et le coucher du soleil. Le *Bal Continue* opposait deux journées d'un village avignonnais au moment de Munich et après la Libération. L'*Heure exquise,* au titre ironique, fait revivre dans une heure de méditation toute la jeunesse du docteur Doudeville et de son camarade Albert, devenu meurtrier.

Mieux que les œuvres précédentes, où les traits du dessin restaient parfois sensibles sous la couleur, celle-ci, communique la lumière grise et l'air confiné d'une province abandonnée des dieux. Les instincts y sont contraints et les vertus déformées (il y a ici une fausse mystique, que l'on s'étonne un peu de voir acceptée chez les Carmélites, fût-ce comme postulante). Ce qui est surprenant, c'est que l'on n'y finisse pas plus souvent dans le meurtre ou le suicide. Lâcheté chez les uns. Courage sans emphase, au contraire, chez ces personnages d'artistes ratés, chers à Las Vergnas, qui entretiennent une petite flamme, la seule que puissent supporter les yeux débiles de leurs familiers.

Ce spectacle n'est pas gai ; mais une sympathie mâle empêche ces êtres falots, souvent un peu ridicules, de donner jamais le sentiment d'une dégradation. On aimerait voir ce qu'ils deviendraient au contact d'une forte passion, si des âmes énergiques s'en venaient les bousculer. Car il est bien vrai que nos provinces peuvent être tout ce qu'on nous montre, mais c'est pourtant avec la somme de leurs faiblesses que la France a fait ses grandeurs. Il faut bien qu'elles contiennent quelque part des forces cachées.

GABRIEL GERMAIN.

LES ARTS

DEGAS ET SON ŒUVRE, par P.-A. Lemoisne (*Editions d'Histoire et d'Art, Plon*).

Singulière position que celle de Degas, qui fut aux yeux du public de l'époque le chef de file du groupe impressionniste, son animateur en tous cas, et qui disait pourtant que les gendarmes devraient tirer sur les peintres qui installaient leur chevalet dans la campagne. Et qui disait aussi : « Une peinture c'est d'abord un produit de l'imagination de l'artiste, ce ne doit jamais être une copie ». Et encore qui déclara un jour que l'étude de la nature est « insignifiante ». Mais cependant, au premier rang du groupe impressionniste, il accepta avec eux les sarcasmes des critiques et du public, car il voulait défendre la peinture « indépendante », la peinture libre contre la peinture de l'école et, à ce titre, il ne pouvait pas rester isolé, il s'estimait solidaire de toute la « jeune peinture » de son temps. Lors de la dernière exposition du groupe, il tint à bien marquer qu'on ne doit pas le confondre avec les peintres de plein air : il fit remplacer le mot « impressionnistes » par le mot « indépendants ».

Degas est un peintre d'atelier. « L'air qu'on voit dans les tableaux de maîtres n'est pas de l'air respirable » disait-il à Jeanniot. Et Degas veut faire « des tableaux de maître », nul ne saurait être plus que lui dans la tradition de la peinture. Mais c'est un *ophtalmique*, selon le mot d'Edmond de Goncourt que cite P.-A. Lemoisne, dont le livre témoigne des meilleures qualités d'un critique.

Ce mot est une des clefs de l'art de Degas. Il permet en tous cas de mesurer la distance qui le sépare de l'art impressionniste. Quoi de plus différent que le « motif » impressionniste et le « sujet » de Degas ? D'un côté la recherche d'une *ambiance sensorielle*, de l'autre, l'occasion d'*un jeu de lignes et de volumes*. « Un tableau, écrit le peintre dans un de ses carnets, est une combinaison originale de lignes et de tons qui se font valoir ». Si Claude Monet recherche, à travers la vibration des couleurs et les complémentaires, l'impression fugitive de l'eau ou de la lumière, Degas ne prend les mouvements de la danse ou les gestes de la femme nue que comme des moyens d'exprimer les formes, c'est à dire de peindre. Trouver dans un sujet simple, souvent banal, une originalité graphique et de composition, « une combinaison originale ». Dans toute l'histoire de la peinture, on ne saurait découvrir un peintre qui ait donné plus de soin, non pas à la composition ou à la perspective, mais à la composition et à la perspective *originales*. L'inattendu du centrage, l'inattendu de l'angle de vision, l'inattendu des lignes de fuite, tout cela est agencé par le peintre pour créer un *choc visuel*, une sorte de *transport ophtalmique* qui donne à l'œil une vive impression. L'atelier idéal de Degas — c'est lui qui le dit — serait une salle « où établir des gradins tout autour pour habituer à dessiner de bas et de haut les choses ». On voit l'espèce de renversement de vision que désirait le peintre : *s'habituer* à dessiner de façon *inhabituelle*. En faire l'objet de ses recherches : « Après avoir fait des portraits vus de dessus, j'en ferai vus de dessous ». Certes, on avait avant lui pratiqué la mise en page coupée et la compo-

sition décentrée. M. Lemoisne cite Titien, Raphaël, Luini, Van Dyck, Daumier, Gavarni. Mais personne n'en avait recherché *systématiquement* les effets, personne n'en avait fait un « tic » artistique. On comprend alors l'influence sur Degas des estampes japonaises et de l'instantané photographique. Et l'on ne saurait s'étonner que Degas se soit tenu à l'écart de la peinture de plein air : le paysage est trop rigide pour lui qui a besoin de lignes qui se plient à sa composition. Ces lignes, il les trouve au théâtre, au foyer de la danse, au champ de courses, dans les ateliers de modistes et dans les cabinets où les femmes nues font leur toilette. Et si les objets usuels jouent un rôle important dans ses toiles (baignoires, tubs, chaises, tables, etc...), c'est qu'ils sont faciles à placer et à déplacer pour « pimenter » la composition. « Etudier à toute perspective une figure, ou un objet, ou n'importe quoi... Beaucoup couper ». Tout démontre chez Degas une véritable application à composer, une recherche soigneuse de l'originalité. « Aucun art n'est aussi peu spontané que le mien » disait-il. C'était livrer le défaut même de son art. Cette originalité tourne en fin de compte à la monotonie, surtout s'il lui arrive parfois d'être laborieuse.

Degas n'a pas manqué de s'en apercevoir. En 1892, il écrivait à propos de la perspective : « J'ai crû qu'on pouvait la remplacer par des procédés de perpendiculaires et d'horizontales, mesurer les angles dans l'espace au moyen de la bonne volonté... Je me suis acharné... ».

Aussi monotone dans l'originalité qu'il soit, aussi peu coloriste (« Je suis coloriste avec la ligne », expliquait-il), Degas est un des peintres les plus consciencieux et les plus solides. Ses œuvres sont un régal pour le regard. Lui, que l'on appelle encore aujourd'hui « impressionniste », est le peintre de l'espace clos ; lui, que Huysmans a taxé de mysogynie, a célébré la forme et la chair de la femme, peut-être sans prendre de précaution avec elle, mais avec un appétit et, en bref, une sorte d'impudeur fervente.

Le sensualisme latent de Degas a fini par faire de ses lignes des indications d'espace, des repères de profondeur. La ligne n'a de sens chez lui que si elle tourne, que si elle caresse un contour. Son modelé rond est caractéristique : ses nus en sont la manifestation significative, accompagnés d'objets ronds, baignoires, tubs ou cuvettes, éponges ou coussins. Sa ligne prend le poids du volume qu'elle limite. Alors que chez certains peintres elle allège ou élève, chez lui elle est à la fois pesanteur et puissance.

En définitive, il semble que Degas ait comme une obsession d'espace clos : ses perspectives en hauteur, ses plans en fuite, ses volumes « à vol d'oiseau », ses objets ou personnages coupés sur les bords de la composition, placés comme des portants de théâtre, tout est fait pour cerner l'espace, le faire prisonnier de la forme. Dans le même temps, Claude Monet ou Pissarro augmentaient sans cesse l'importance des ciels dans leurs toiles, et cherchaient à dissoudre la ligne dans la lumière... Aujourd'hui, il apparaît que les recherches de ceux-ci ont déterminé toute la peinture moderne. Sans doute. Mais il apparaît aussi que celui-là est le plus grand artiste des trois.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume* 185 *pages*, 112 *hors texte*, 7 *hors texte en couleurs*. *Prix* 3.000 *francs*).

PEINTURES TIBETAINES, par O. Monod-Bruhl (*Coll. « Art et Archéologie », A. Guillot*).

Peindre, depuis les impressionnistes, c'est développer la plus grande spontanéité et la plus grande liberté, en prenant un « motif » pictural plus qu'en recherchant un sujet : les pommes de Cézanne ou les godillots de Van Gogh. Au regard de cette vision picturale, les *thankas* tibétains, peintures religieuses et symboliques portatives, transportées sur le dos des moines, sont l'*anti-peinture* même. Tout y est obligé, déterminé par les règles les plus strictes : depuis la confection du tissu jusqu'au dessin et à l'application des couleurs ; les prières, les fumigations, les formules magiques, les purifications dont on les entoure ont une importance égale aux sujets soumis à la lettre aux textes sacrés ou aux coloris rigoureusement symboliques. Ajoutons que les éléments picturaux les plus divers y sont juxtaposés, sans qu'il soit tenté de les réduire, indiens ou chinois, mêlant la sérénité bouddhique à la terreur çivaïte, associant la mystique élevée au fantastique de l'ésotérisme et de la sorcellerie. Et pourtant, la peinture tibétaine exerce une véritable fascination par son « foisonnement étrange », par ses « étonnants contrastes de style », par la « gamme éclatante de sa palette et par sa valeur décorative incomparable ». Odette Monod-Bruhl présente, dans une préface de quelques pages, dense et signifiante, l'album consacré aux « Peintures Tibétaines » dans la collection « Art et Archéologie » où Albert Guillot a déjà publié la « Peinture Egyptienne Ancienne », véritable corpus des principales peintures des nécropoles thébaines relevées par Nina M. Davies. Les dix grandes planches en couleurs nous mettent dans un contact direct avec un art surprenant d'abord, mais dont la somptuosité décorative nous gagne vite. Tantôt les bleus et les rouges se heurtent agressivement, tantôt les lignes s'étirent et s'affrontent comme avec violence, mais tantôt aussi on y trouve des harmonies de gris et de roses d'une douceur précieuse et le maniérisme des miniatures persanes. Peut-être parce qu'elle est imagerie sainte et qu'elle exprime à cet égard la réalité profonde d'une race, la peinture tibétaine réunit ces éléments disparates et ces vifs contrastes en un « style parfaitement original », éloigné sans doute de notre conception gréco-latine et renaissante de la peinture, mais dont les *pouvoirs* sont évidents.

PIERRE GUERRE.

(*Un album, 10 planches en couleurs, prix : 2.500 francs*).

LES DESSINS DE FRAGONARD, par François Fosca (*David Perret, éd.*).

Dessiner était pour Fragonard une joie qui se traduit par la vivacité, par la sensibilité, par la liberté extrême de ses traits « un peu d'eau, un peu de bistre, un coup de main — et le tour est fait ! » ont écrit les Goncourt. La technique de ses dessins est très variée, depuis la plume et la mine de plomb jusqu'à l'aquarelle, mais le bistre et la sanguine sont le plus souvent employés. Aussi les reproductions de ce nouveau titre de la « Bibliothèque des Arts » sont-elles partagées entre ces deux couleurs, nous permettant ainsi

d'apprécier valablement les deux manières. L'introduction de Francis Fosca s'attarde peut-être sur la vie de Fragonard, au détriment d'une étude plus poussée et plus technique des dessins, mais la place était de toutes façons limitée par le cadre d'une collection qui désire surtout laisser la primauté aux images. Celles-ci donnent un reflet exact de la diversité d'inspiration du dessinateur, portraits, paysages, esquisses de tableaux, et de sa prodigieuse virtuosité.

P. G.

(*Un volume relié toile, 47 reproductions en noir et sanguine, prix : 1.350 francs*).

DESSINS EN COULEURS DE TOULOUSE-LAUTREC, par A. Landolt.

DESSINS ET AQUARELLES DE VAN GOGH, par D. Cooper (*Editions Holbein*).

Rien ne saurait mieux révéler le tempérament d'un peintre que son écriture sur le papier, dans la spontanéité de son trait et la vivacité de la couleur. Les procédés modernes de la reproduction en couleurs permettent des « fac-simile » d'une qualité qui ne saurait être dépassée. Les deux volumes des Editions Holbein en sont la démonstration. Celui consacré à Lautrec s'ouvre sur une étude de vingt pages, particulièrement pénétrante, de Hanspeter Landolt. Elle témoigne d'une compréhension en profondeur de l'artiste et le situe parfaitement, en peu de mots, par rapport aux écoles et aux peintres de son époque. Le choix de reproductions comprend surtout des peintures à l'essence sur carton et quelques lithographies aquarellées appartenant principalement au Musée d'Albi. L'album de dessins et aquarelles de Van Gogh (je signale sa reliure en toile jaune, si Van Goghienne...) s'ouvre par un texte très peu connu d'Hugo von Hofmannsthal, daté de 1901, dans lequel l'écrivain autrichien découvre avec enthousiasme la peinture du Hollandais inconnu, dont il cite le nom sans savoir rien d'autre de lui. Les reproductions présentent, avec des œuvres des diverses périodes de l'artiste, une vue d'ensemble de son évolution. Chaque planche est accompagnée d'un commentaire érudit de Douglas Cooper, étayé par des références à la correspondance de Van Gogh. Typographiquement, le texte est placé sur la moitié droite de la page, ce qui donne à l'ouvrage une « aération » et une élégance fort ingénieuses.

P. G.

(*Chaque volume relié toile, 32 planches en couleurs. Prix : 1.600 frs*).

DANS LES PAS DES HEROS ET DES DIEUX, par M. Meunier, photographies de P.-J. Launay (*Hachette*).

Le précédent volume de cette collection attachante nous menait dans les pas des hommes de Rome, dans leurs maisons, dans leurs rues, marchant sur leurs mosaïques, descendant leurs escaliers,

rêvant au crépuscule sur leurs chemins. Mais la Grèce est la patrie des dieux, « inséparable des dieux qu'elle a vu naître » dit Mario Meunier dans une préface fervente et noble qui nous invite à « découvrir pas à pas cette intime union de l'humain et du divin ». Avec Rome c'était la terre pétrie d'histoire qui nous fascinait, et comme la sensation de la toucher. Avec la Grèce, les pierres prennent une admirable clarté, les éclats de marbre répondent aux éclats de marbre, le soleil et le vent les caressent et rendent les ruines légères, spirituelles, souriantes : la *lumière* est non seulement une présence, mais une matière nuancée. Chacune des photographies de Pierre-Jean Launay est un hymne à la lumière et une exaltation de la Grèce par la Grèce : l'air qui passe entre les colonnes d'un temple ou le soleil invisible deviennent l'élément *le plus sensible* de l'image photographique, plus important que les éléments plastiques. Il y a là une réussite qui mérite d'être signalée, une sorte d'équilibre — très grec — entre la matière et l'esprit, la pierre et l'air, les œuvres des hommes et les jeux des dieux. Sur l'acropole d'Athènes, à Eleusis, à Delphes ou à Olympie, les photographies de P.-J. Launay nous livrent, miraculeusement saisi, ce *moment de silence* où vont passer les dieux. A Corinthe, dans un paysage ébloui, l'équilibre musical des colonnes du temple d'Apollon. A Eleusis une tête de cheval de marbre et un nuage éclipsant la lumière du ciel. Les pieds harmonieux d'Athena sur les marches du Parthénon, à l'heure où le soleil allonge les ombres du peristyle, la fuite prompte d'une nymphe à travers les oliviers d'Olympie et les bases de colonnes, et soudain, les lieux même où Phèdre se prit d'amour pour Hippolyte, et leur odeur de plantes aromatiques surchauffées... Je déplore pourtant, dans un si bel album, le peu de soins apporté à quelques planches en couleurs mal tirées et dont l'encrage est barbare.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume, 128 pages, 55 photographies en noir, 8 planches en couleurs, prix : 1950 francs*)

L'ŒUVRE GRAVÉ DE PICASSO, texte de B. Geiser (*Editions Clairefontaine*).

Excellente initiative que celle d'avoir réuni, dans un ouvrage d'un prix abordable et fort élégamment présenté, un florilège de l'œuvre gravé de Picasso. Ce livre jouit d'un privilège, c'est de voir son intérêt s'accroître au fur et à mesure qu'on le feuillette : on l'ouvre, on regarde ses planches, on les regarde encore, on a envie de les revoir. On découvre chaque fois, dans chaque image, de nouvelles réussites plastiques, de nouveaux centres de curiosité pour le regard, une espèce d'attirance qui n'a pas de satiété. On se rend compte alors que les lignes et les contours ne sont pas seulement des figures, plus ou moins déformées, de nymphes ou de faunes, de taureaux ou d'animaux, des visages humains ou des corps assemblés : on a pénétré dans l'*univers de Picasso,* qui n'est ni tout à fait le nôtre, ni tout à fait un autre (de là notre impression de surprise quelquefois : quand Picasso a l'air de « fonctionner » dans notre univers, quelque chose, un trait, un volume, montre qu'il n'est ni dupe ni consentant — et vice-versa).

Si l'on examine le dessin de Picasso, sa diversité et sa prodigieuse facilité, on réalise à quel point il utilise tous les moyens pour exprimer la vie. En enlevant à l'expression tout son sens péjoratif, il n'est pas *regardant sur les moyens.* Il se sert de toutes les techniques, de toutes les expressions. Et, s'il déconcerte parfois, c'est parce qu'il pratique la malice sans pudeur et l'impudeur sans malice. Ainsi devait apparaître Léonard, ou Gréco, aux yeux de leurs contemporains. Et ainsi semble se justifier notre intuition que le « cas » Picasso, quelquefois déconcertant sans doute, a des répondants dans l'histoire de l'art, ce qui contribue à lui donner sa situation privilégiée, dans l'art contemporain, de peintre si discuté et si indiscutable.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 220 pages, 168 planches. Prix 2.500 francs*).

LES ARTS POPULAIRES EN ALGERIE. LES TAPIS ALGERIENS, par Lucien Golvin (*Alger, Publications du Gouvernement Général, La Typo-Litho*).

Cet ouvrage, où se joignent l'analyse et la synthèse, n'est pas seulement une étude sur l'artisanat, mais un livre d'esthétique et de sociologie. Il en ressort même un programme d'avenir. « On ne peut agir efficacement que sur ce que l'on connaît parfaitement », dit M. Golvin ; et c'est une formule que devraient méditer nos hommes d'état. L'avenir de l'artisanat indigène, citadin ou rural, qui fait travailler tant de mains, est important aussi bien du point de vue matériel que du point de vue moral. La conscience d'effectuer un travail traditionnel avec tout ce que cela comporte de rituel, René Guénon l'a souvent souligné, anoblit l'acte humain le plus humble. Matériellement, il est des cas et des régions où la vente des produits du tissage est nécessaire pour empêcher la famille de mourir de faim.

Ayant à sa disposition bien peu de sources historiques et de documents d'archives, Lucien Golvin a eu la tâche peu facile pour démêler les origines et les influences. L'histoire des tribus, leurs genres de vie, leur économie, les techniques, les comparaisons, etc., n'en donnent pas moins des indications qui se renforcent les unes les autres. L'auteur ne laisse rien dans l'ombre et quand il ne sait pas, dit qu'il ne sait pas ; tout net, ce qui nous change du comportement de bien des savants qui, en pareil cas, se croient obligés d'écrire encore plus longuement. Il ne néglige pas ce côté rituel dont nous parlions, avec ses aspects mystiques et presque magiques. Il présente avec un vigoureux relief le magnifique et un peu étrange personnage du *reggam,* le maître de l'œuvre, dont le cerveau conserve les types, ensemble et détails, et en crée de nouveaux, sans dessin, sans modèle. C'est lui qui dirige le travail des femmes en leur faisant exécuter, toujours sans modèle, à l'aide de mots techniques, les dessins qu'il a conçus. Pendant toute la durée de la confection d'un tapis, il règne en maître sur la maison ou la tente et pénètre librement dans les harems les plus stricts.

M. Golvin parvient à définir quelques types caractéristiques : le tapis du Djebel Amour, le plus archaïque, le plus robuste de

LE RÉALISME MAGIQUE

DE

HUGO VON HOFMANNSTHAL

BIBLIOGRAPHIE
EN LANGUE FRANÇAISE

1. Œuvres traduites en Français :

Ecrits en Prose, Paris, Editions de la Pléiade, J. Schiffrin, 1927.

La Femme sans Ombre, Paris, Stock, 1930.

Heures grecques, Paris, G. L. M., 1948.

Les poèmes de Hugo von Hofmannsthal, Paris, Emile-Paul, 1948.

Ballade de la Vie extérieure et autres poèmes, Paris, G. L. M., 1950.

Jedermann, Porrentruy, Editions des Portes de France, 1948.

A paraître :

Ecrits Intimes, dans coll. « Documents Spirituels », Edit. des Cahiers du Sud (Ce recueil de lettres et d'extraits des carnets, reprendra également *La Lettre à Lord Chandos* et autres essais).

Andréas.

2. Travaux critiques :

Hommage à Hofmannsthal, numéro spécial de la *Revue d'Allemagne,* Oct.-Nov. 1929, Paris, Emile-Paul.

Hofmannsthal, dans *Du Rêve à la Réalité,* par Edmond Jaloux, Paris, Corréa, 1932.

H. von Hofmannsthal, le dernier homme de lettres, par Claude David, dans *Critique,* Mai 1955.

Les deux meilleures études parues en France sont celles de Charles Du Bos. L'une sert de préface aux *Ecrits en Prose,* l'autre a paru dans l'*Hommage* cité et repris dans *Approximations* (4e vol.). Il faut signaler également le chapitre que lui a consacré Mme Geneviève Bianquis dans son livre sur la *Poésie Autrichienne* (De Hofmannsthal à Rilke), Paris, 1928.

Signalons enfin, pour ceux qui ne lisent pas l'allemand, le gros recueil en anglais des *Selected Prose of Hofmannsthal,* qui contient *Andréas* et les plus belles pages de son œuvre : *Bollingen Series,* XXXIV, Pantheon Books, New-York, 1952.

HUGO VON HOFMANNSTHAL
LE POÈTE DE LA POÉSIE

Aber es ist sicher, dass das Gehen und das Suchen und das Begegen irgendwie zu den geheimnissen des Eros gehören.

Cheminer, chercher, rencontrer, ce sont certainement en quelque manière des mystères d'Eros.

HOFMANNSTHAL :
Les Chemins et les Rencontres

Vers 1930, Hugo von Hofmannsthal, grâce aux efforts conjugués de Charles Du Bos et d'Edmond Jaloux, commençait à être connu en France. Hélas, très rapidement sa gloire fut complètement éclipsée par celle de Rilke. Nous ne serions pas surpris si demain il ne l'éclipsait à son tour, car rares sont les écrivains qui échappent à ce que Du Bos appelait le *rythme de réaction.*

Entre Hofmannsthal et Rilke il n'y a presque rien de comparable si ce n'est que l'un et l'autre furent marqués par l'esthétisme qui prévalut dans les lettres au tournant du siècle. Très dissemblables, en effet, hormis une conscience aiguë de la poésie. Chose curieuse, bien que du même âge et ayant appartenu tous deux dans leur jeunesse au groupe des *Junge-Wiener.* ils semblèrent s'ignorer la plus grande partie de leur vie. Rivalité secrète d'hommes célèbres ? Peut-être... N'est-ce pas à l'ami commun, à Rudolf Kassner, que Hofmannsthal confiait en 1907: « Rilke me dépasse, mais vous avouerez que c'est de moi qu'il vient ? » [1].

Edmond Jaloux qui avait rencontré Hofmannsthal chez Du Bos le dépeint comme « un homme au teint bronzé, aux

(1) Plus tard les différences s'atténuèrent et nous possédons une curieuse lettre fort aimable mais brève de Hofmannsthal à Rilke où ce dernier est remercié pour l'envoi des *Sonnets à Orphée.* Elle date de 1923 et a paru dans *Corona* (X--6) en 1943 : « Dans ces poèmes, écrit Hofmannsthal, je vous vois avec étonnement ravir une nouvelle zone-frontière au domaine de ce qui peut à peine se dire ».

yeux sombres, aux cheveux noirs ; plus italien que germanique ; anxieux, fiévreux, troublé, avec un mélange d'aristocrate autrichien et de *clubman* cosmopolite ». Et il ajoute : « rien qui ressemblât au style essentiellement inspiré de Rilke... autant Rilke révélait son mystère, autant Hofmannsthal masquait le sien » (2).

On pourrait tenter de marquer leur place respective dans la littérature contemporaine en disant de Rilke qu'il est avant tout celui qui a engagé sa vie entière dans l'aventure poétique tandis que Hofmannsthal, préoccupé de formes et de conservation des valeurs traditionnelles de l'esprit, est davantage l'exégète de la poésie ou le *poète de la poésie*, comme le nommait Groethuysen. Si l'un et l'autre vivaient intensément le phénomène poétique, Hofmannsthal cherchait surtout à le décrire et c'est en cela, tout particulièrement, qu'il nous est précieux.

Rappelons en quelques mots sa biographie et les étapes de son œuvre : Il naquit à Vienne en 1874 et mourut à Rodaun, dans les environs de la capitale, en 1929, le jour de l'enterrement de son fils cadet qui s'était suicidé quelques jours auparavant. Dès l'université, où il passa un doctorat en philologie romane, il était célèbre. Sa précocité fut tout-à-fait exceptionnelle et beaucoup de ses grandes œuvres poétiques ont été écrites entre dix-sept et vingt-deux ans. Toutefois la période lyrique est vite close. Elle s'étend pratiquement de 1890 à 1899. Elle est suivie par une période épique qui prit forme dès 1894 avec le singulier *Conte de la 672e Nuit* qu'on lira plus loin.

En 1912 elle culmine avec un roman inachevé : *Andréas*. Entre-temps, le goût pour le théâtre se développe et Hofmannsthal écrit le premier acte des *Mines de Falun* (1899), œuvre tout aussi étrange et significative que la *672e Nuit*. Cette troisième période dramatique durera jusqu'à la mort du poète (il est bon de rappeler que la découverte de Calderon orienta définitivement sa vocation littéraire). Entre 1900 et 1922 paraissent de nombreux essais, dont la célèbre *Lettre à Lord Chandos* qui date de 1901.

●

Que Hofmannsthal, très jeune, ait été « fort loin » dans la connaissance poétique ne fait aucun doute. Cette *Lettre à Lord Chandos* à laquelle il faut toujours revenir, en fait foi, ainsi que sa conférence sur le *Poète et ce temps* ou certains passages de ses *Lettres* et de ses *Carnets*, dont nous avons tenu à donner des extraits ci-après.

(2) Cf. *Essences*, Paris 1952, pp. 215-17 (*passim*).

Toutefois, s'il subit fortement le prestige de l'expérience poétique dont il saisit toute la signification comme peu de poètes avant lui, il refuse d'entrer plus avant dans la nuit : l'ombre du soir lui suffit, l'ombre nécessaire, qui dessine l'ordonnance de l'édifice. Il ne franchira pas un certain seuil au delà duquel le poète pénètre dans une terre inconnue dont on ne sait jamais s'il reviendra indemne. Il semblerait que par une prescience miraculeuse des dangers qu'il courait il ait préféré une route contiguë mais moins accidentée... alors que d'autres se taisent ou font dévier l'aventure. Rien ne prouve d'ailleurs que ce soit à la suite d'un cataclysme intérieur qu'il choisit de ré-intégrer le poète dans la société au moyen du théâtre. Il semble plutôt que ce fut le fruit d'une précoce maturité car si Hofmannsthal n'ignorait rien des tourments qui agitent aujourd'hui le poète — il est bien en cela l'héritier d'un certain romantisme — ses buts demeurent classiques. Il ne succombe pas au vertige qui accula Mallarmé ou Stephan Georg à une impasse. Il n'accepte pas de demeurer dans le cycle fermé de l'équation : poésie - langage, qui se veut fin en soi.

La pensée créatrice d'Hofmannsthal ne cesse pas pour autant de s'abreuver aux sources les plus hautes mais il demeure « relié ». Sa méditation sur la poésie et son œuvre elle-même ont des racines : en elles confluent des courants divers et notamment une forte influence novalienne. De plus, il répugne à pénétrer certaines sphères de l'inconscient en dépit de tout ce qu'elles peuvent apporter de « nouveauté » au poète. Il considère que la tâche du créateur n'est pas d'utiliser à n'importe quelle fin la littérature. Il doit résister à exprimer certaines expériences, certaines recherches qui, en son temps où allait naître la psychanalyse, prenait la direction des régions les plus ténébreuses de l'être. Son effroi devant Rilke correspond à l'attitude de ce dernier devant Malte Laurids Brigge. Il demeure convaincu de la nécessité d'une catharsis, à la fois spirituelle et littéraire, afin de dégager les constantes éternelles de nos rapports avec le cosmos et le transcendant.

A cet égard, ce qu'il écrivit pour ses intimes dans le *Buch der Freunde* est très révélateur et éclaire définitivement son attitude : « Les poètes psychologiques modernes confèrent une profondeur à des choses sur lesquelles il faudrait passer sans s'appesantir, tandis qu'ils prennent superficiellement ce qui devrait être traité avec profondeur ». Et plus loin : « La tâche de l'écrivain est de purifier, d'ordonner, d'articuler la substance de la vie... ».

Nulle part mieux que dans la *Lettre à Lord Chandos*, Hofmannsthal n'a exprimé le grave problème qui confronte les lettres modernes et, d'une manière générale, celui de l'expérience poétique et du langage.

Nous ne sommes pas prêts d'oublier l'étrange choc ressenti à la lecture de ce texte qui figure dans les *Ecrits en Prose* (3).

En abordant pour la première fois avec lui l'œuvre de Hofmannsthal, nous eûmes immédiatement la sensation d'atteindre le centre des choses. Quelle découverte ! On touchait enfin à l'essentiel de la connaissance poétique et cependant tout demeurait volontairement inexprimé.

Il fallait remonter très loin pour retrouver pareil ton et une sensibilité aussi acérée. C'est à Novalis, le plus profond et le plus universel des Romantiques, que nous songeâmes avant tout mais aussi, plus près de nous, au *Trésor des Humbles* de Maeterlinck. L'un et l'autre ont profondément marqué le grand viennois.

Il ne nous appartient pas d'analyser ici ce texte essentiel. D'autres l'ont fait et notamment Hermann Broch, l'auteur de la *Mort de Virgile*, peu avant sa mort, dans un essai d'une grande portée qui, nous l'espérons, sera traduit un jour en français.

Cette *Lettre* nous paraît constituer la charnière entre le Romantisme finissant et l'apparition, dans les lettres, d'une volonté de recherche nouvelle déjà marquée par Baudelaire. On nous comprendra si nous la considérons comme une sorte de salut par l'art. Volonté issue du Romantisme mais grossie des apports du symbolisme et de la psychologie naissante. Certaines expériences particulières ne versent plus dans la religion ; une mystique nouvelle, *indépendante*, se fraie un chemin parmi les débris des traditions. Hofmannsthal avec une intuition très sûre se porte d'emblée au cœur du problème, celui de l'être et du non-être. Une connaissance par identité est-elle possible, une participation totale du poète immergé dans l'objet peut-elle être exprimée sans une complète désagrégation préalable ? N'est-ce point par le chemin de cette dissolution seule que le réel peut-être appréhendé ? Il était, semble-t-il, partagé entre la négation où plongèrent Joyce et Kafka, et l'affirmation d'une unité finale après la phase de désintégration. Jeune, il écrivait : « Pour moi, toujours, à une ivresse sans nom il n'y avait d'alternative que le néant ». Plus tard, il reconnaît que les « moments de conception créatrice expriment l'éternel Présent qui est unité ».

●

La lumière qui illumine les œuvres de Hofmannsthal est curieusement indécise. Toujours elle demeure crépusculaire. Il aimait tellement la pénombre que l'on pourrait parfois lui

(3) Editions de la Pléiade, J. Schiffrin, Paris-1927.

reprocher d'avoir ignoré à la fois la nuit et le plein jour. Tout *Andréas* (4) se meut entre la vie et le rêve (en cela encore il est bien un romantique), au point où toutes choses confondues, nous pénétrons dans un monde sans pesanteur : tout devient liquide et brumeux. Mais n'est-ce pas ce qu'il avait voulu ? N'est-il pas obsédé par l'éphémère et l'irréalité du créé ?

Il semble vouloir se tenir entre les eaux sombres et les eaux claires de la vie, entre l'innocence et la luxure qui n'est pas seulement vraie pour la chair mais également pour l'esprit. Fort étrangement, *Andréas* (dans lequel nous retrouvons plus d'un trait du héros de la *672e Nuit*) est partagé entre le cauchemar qui lui apparaît toujours réel et le songe, merveilleux, mais irréel...

En dépit de son choix, Hofmannsthal demeura longtemps divisé et l'ambiguïté foncière de sa nature se retrouve dans cette œuvre comme dans beaucoup de ses contes. Après elle, et peut-être est-ce la raison de son inachèvement, il devient de plus en plus préoccupé par la position exacte de l'homme dans le cosmos — « avec, comme dit Broch, l'équilibre éthique qui doit être établi entre le moi et l'existence » — si la vie humaine doit véritablement aboutir à l'unification.

La littérature est encore trop plongée dans l'époque « psychologique » — celle de Proust, de Kafka, de Musil — pour pouvoir apprécier à sa juste valeur certains aspects de l'œuvre de Hofmannsthal qui, sans être étrangère à leurs recherches, se veut cependant *classique*. Quoiqu'il en soit, ses essais sur la poésie, sur Balzac, sa découverte de Van Gogh, les splendides pages sur la Grèce, qu'il parcourut en compagnie de Maillol, pour n'en citer que quelques-uns (il faudrait ajouter les aphorismes du *Livre des Amis* et bien des pages de ses notes) sont des pièces absolument essentielles de la littérature contemporaine et deviendront probablement classiques.

Dans ces essais l'on constate à quel point Hofmannsthal pensait que la vérité ne peut jamais s'exprimer totalement d'une manière rationnelle, le concept n'étant guère plus qu'un signe. Dès lors, il attachait une énorme importance aux images et aux symboles ainsi qu'à l'atmosphère dans laquelle doit se dérouler l'action de ses œuvres. Bien avant C.-G. Jung (mais les poètes ne sont-ils pas toujours des précurseurs ?), il accorde une attention particulière aux mythes et aux rêves qu'il sentait liés d'incompréhensible manière. Aussi avait-il faite sienne la doctrine de Novalis sur les contes et récits fabuleux, les *Märchen* : « Le conte symbolique est en quelque sorte le canon de la poésie. Tout ce qui est poétique doit

(4) Nous souhaitons voir paraître très rapidement en France cet admirable roman. Traduit depuis quinze ans il continue à dormir dans les tiroirs d'un éditeur.

être légendaire et symbolique (*märchenhaft*) ». Seuls ces märchen, selon Hofmannsthal, peuvent exhaler et véhiculer la vérité par des paroles à peine exprimées, un véritable impressionisme spirituel où il a excellé sans jamais tomber dans l'affèterie.

Certains jugeant superficiellement l'œuvre de Hofmannsthal lui ont fait reproche d'un excès d'esthétisme. Qu'il en ait été marqué, nous l'avons dit, c'est indéniable. Il l'a marqué comme la problématique de toute époque marque ceux qui y appartiennent et en dépit de leurs efforts pour lui échapper.

Charles Du Bos aussi bien que E.-R. Curtius ont fait naguère justice de ce reproche. L'un et l'autre ont bien montré combien l'esthétisme de Hofmannsthal constituait une réaction justifiée dans les lettres germaniques où « sous prétexte de naturalisme, dit Curtius, la littérature se plaisait à satisfaire ce besoin de laideur qui se fait jour de temps à autre, comme dans l'expressionisme » [5].

Hofmannsthal mérite beaucoup mieux qu'une attention passagère et si demain, son étoile se lève en France, ce sera avant tout pour avoir été le chantre de l'*état originel de la poésie*, « ce merveilleux, disait-il, paraphrasant Platon, qui n'est rien d'autre que la véritable origine de la philosophie ».

JACQUES MASUI.

(5) Cf. *L'Allemagne et le Message de Hofmannsthal*, Revue d'Allemagne, Oct.-Nov. 1929, Paris, p. 922.

MARCEL BRION

HOFMANNSTHAL
ET
L'EXPÉRIENCE DU LABYRINTHE

La vie de l'homme est un labyrinthe dont la mort est le centre. Tous les chemins qui s'entre-croisent, toutes les choses et tous les êtres posés aux carrefours, ont pour fonction de préparer l'homme à rencontrer et à reconnaître la mort à l'endroit déterminé qui est le lieu le plus secret de lui-même. Les événements et ceux-là même qui paraissent suggérés par le hasard obéissent en réalité à une articulation de faits et de signes importants ; ce tissu brodé d'hiéroglyphes qui constitue notre existence représente ainsi une succession d'initiations dont la seule raison d'être est de nous conduire à l'initiation définitive, à la porte ouverte qui permet d'accéder de *l'autre côté*.

Ce voyage dans le labyrinthe comporte une somme égale d'acquisitions et de dépouillements ; tout ce que nous abandonnons, tout ce dont nous nous délestons, est remplacé par la somme des significations nouvelles dont nous nous enrichissons, et l'enseignement que nous recevons au cours de cette marche dont les leçons sont les étapes, ne suit pas une méthode didactique ; il progresse de bond en bond, avec la soudaineté et la rudesse des révélations oraculaires. Les objets familiers, les êtres depuis longtemps connus, les lieux mêmes changent de signes lorsqu'ils prennent place dans ce labyrinthe. Ils établissent entre eux un tissu étroitement serré de concordances, de correspondances, dont les nœuds sont les point de l'itinéraire fatidique.

Le Chevalier de Malte d'*Andreas oder die Vereinigten* avait emprunté sa devise à un vieux roman oublié, *Les Amours d'Eumène et de Flora :* « Le plus grand de tous les plaisirs est le plaisir de sortir de soi-même ». Mais il est impossible de sortir de nous-mêmes sans nous rencontrer encore nous-mêmes, puisque l'architecture du labyrinthe nous enserre, et le labyrinthe pourrait être conçu, alors, comme une chambre

de miroirs dont les reflets nous proposent successivement différents aspects de nous-mêmes, dont l'addition, au centre de la chambre, est l'être achevé, l'être total, prêt pour l'accomplissement suprême : la mort. La vie humaine, suivant le tracé de routes compliquées dessiné par son destin, se propose ainsi comme un pélerinage vers le centre, à l'insu de l'individu, l'intéressé lui-même qui, ignorant la fonction initiatique des rencontres, les regarde comme des phénomènes du hasard étranger ou de sa propre fantaisie ; celui-là seul à qui il est accordé de lire en clair et d'interpréter ces combinaisons chiffrées, apprend à connaître la direction et la signification du voyage, son *sens* en un mot, est d'assumer, en pleine conscience, la valeur sacrée de son avènement à une humanité supérieure.

C'est à Sacramozo, encore, qui réunit peut-être toutes les clefs de l'œuvre d'Hofmannsthal, que l'auteur d'*Andreas* fait dire : « Le destin s'accomplit dans ce qu'il y a de plus particulier ; dans le plus particulier réside la puissance ». Si nous nous demandons alors pourquoi ce roman, *Andreas,* n'a jamais été achevé, après avoir occupé une si grande part de la vie du romancier, nous supposerons que c'est parce qu'il ne devait être qu'un épisode de la vie du héros, l'*aventure vénitienne* correspondant dans l'existence du jeune héros, à cette période formative que sont, chez Gœthe, les Années de Voyage et les Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister. On sait que Gœthe était loin de considérer le *Meister* comme achevé, et qu'il pensait à le prolonger au delà du terme abrupt, pareil à un mur hérissé de *pierres d'appui,* devant lequel nous nous trouvons à la fin du livre. Pour Hofmannsthal, il ne semble pas, d'après les notes très nombreuses et très détaillées qu'il a laissées, touchant *Andreas,* avoir voulu aller plus loin que la fin de cet épisode vénitien, mais il est évident, à qui lit ce livre, qu'un cycle est achevé, qu'un cercle se referme, et que toutes les expériences vitales de cette vie ont été vécues, que la connaissance à la possession de laquelle le jeune Viennois est parvenu à travers tant de conflits et de discordances, additionne une somme définitive de passions, d'actions et de savoirs, en quoi s'achève la leçon des événements, la succession des initiations.

A la fin de l'épisode vénitien, Andreas, comme Meister, s'en va vers la vie, mais ce départ même, ce retour vers la ville natale, la maison familiale, la mère — en n'oubliant pas que le Castell Finazzer où il s'arrêtera, pour y rester peut-être, les notes ne précisant pas la conclusion, est devenu déjà pour lui le lieu d'une nouvelle naissance, et que Romana est, au sens gœthéen, pour lui une « Mère » —, sont une forme de mort. Il y a quelque chose en lui qui a été détruit, une mue s'est accomplie, d'où est sorti un être neuf ; le centre du labyrinthe contient toujours une mutation, que ce soit celle de ce que nous appelons la vie ou ce que nous appelons

la mort, soit le passage d'une vie à une autre, du monde des apparences à celui des essences, de la charnalité bestiale (le Minotaure) à l'humanité spiritualisée (Thésée).

Si les rues de Venise dessinent le labyrinthe dans lequel Andreas se débat entre les poussées mystérieures des forces initiatrices, Sacramozo, Nina, Zustina, Maria-Mariquita, nous retrouvons le dédale initiatique dans toutes les œuvres d'Hofmannsthal, même dans celles où les traces en sont scrupuleusement effacées, ou difficilement déchiffrables, comme *Der Goldene Apfel*, *Reitergeschichte*, et certains débuts d'histoires qui n'ont jamais été poussées, je ne dis pas terminées mais même ébauchées, comme *Das Märchen von der verschleierten Frau*, ou *Dämmerung und nächtliches Gewitter*, nous amènent devant l'entrée d'un labyrinthe. En revanche *Das Märchen der 672. Nacht* représente dans son parfait achèvement le type le plus évident et le plus saisissant du märchen initiatique tel que les Romantiques l'avaient connu.

Dans une note se rapportant à *Andreas oder die Vereinigten*, Hofmannsthal avait signalé lui-même une analogie entre Andreas et le fils de marchand, qui est le héros de la 672e nuit. « L'un et l'autre, dit-il, sont le lieu géométrique de destins étrangers ». Dans ces deux œuvres nous apercevons en effet ce que Hofmannsthal, comme Gœthe d'ailleurs entendait par expérience: non pas un phénomène égoïste, unilatéral, centré autour d'une personnalité acquérant la connaissance de la vie, mais au contraire l'intégration de cette personnalité à un système solaire de personnalités étrangères (les « destins étrangers » dont il devient le « lieu géométrique »), son développement grâce à l'intensité de sa co-vivance avec eux, son implication dans les expériences des autres, la course de son propre fil à travers la tapisserie d'un « progrès » collectif. L'expérience vénitienne d'Andreas, au cours de laquelle il apprend à connaître ces destinées étrangères dont il est le lieu géométrique, dure plusieurs mois, mais il est évident que cette durée n'est rien, la destinée de ces êtres étant déterminée, et ayant commencé de se nouer déjà, depuis des temps immémoriaux.

Le propre de cette expérience initiatique est de déraciner l'homme des conventions temporelles et spatiales ordinaires. Cela nous est enseigné par l'exemple de Sacramozo, le Chevalier de Malte, à qui il ne manque plus semble-t-il que l'initiation dernière, celle de la mort voulue et qu'on se donne. Dès auparavant déjà, « il se meut dans un temps qui n'est pas totalement le présent, et dans un lieu qui n'est pas totalement l'ici ». Le Chevalier de Malte, qui est allé très loin dans l'ordre des expériences cosmiques, et à qui il arrive, dans un rêve — mais est-ce bien un rêve ? —, de se trouver pieds nus, la nuit, dans la chambre d'un château

et de sentir tout ce qui se passe dans le cœur le plus profond de la montagne, s'est affranchi de toute localisation dans le temps et dans l'espace. « Rien n'est du passé, dit-il; tout ce qui a existé est présent et s'accomplit à l'instant même ».

Dans aucune œuvre d'Hofmannsthal autant que dans la *672e nuit*, peut-être parcequ'elle est tout à la fois la plus achevée et la plus mystérieuse, ne se manifeste aussi vigoureusement cette plongée hors du temps et de l'espace, en ce sens que l'homme entraîne avec lui simultanément plusieurs temps et plusieurs espaces, et se meut avec effort sous le poids de ce tissu simultané de lieux et de moments, jusqu'à ce point extrême où, comme il est dit dans l'Apocalypse, il n'y a plus de temps, et qui est l'instant de la mort. Dans ce *Märchen*, comme dans *Der Goldene Apfel*, le conteur procède à un premier dépaysement en situant son histoire, comme celle de la *Femme sans Ombre* [1], dans un Orient des Mille et une Nuits, imprécisé et, par là, indépendant des catégories temporelles et spatiales. Le jeu des symboles devient plus aigu et moins défini en même temps du fait de cette transposition, et la Venise d'Andreas elle-même a été choisie pour cette même raison que temps et espace n'y ont pas la même nature ni la même valeur qu'ailleurs. Cet Orient est l'équivalent des « Il y avait une fois... » des contes de fées, le fond d'or des peintres primitifs, les verdures des tapisseries médiévales: la pulsation du temps et de l'espace épandue dans un lieu illimité, où les symboles sont des repères, non des bornes, et dans un constant rapport avec l'infini, dans un faisceau de liaisons ininterrompues avec une profusion de correspondances, en connexion avec notre destin, dont notre destin se nourrit tout autant en même temps qu'à son insu il nourrit des destinées étrangères. Le sentiment cosmique d'Hofmannsthal, poussé jusqu'au vertige, participe d'une sorte de communauté stellaire dont les présences terrestres sont les représentantes ou les signes, ou les interprètes, — les voyants — Makarie dans *Meister*. Les objets eux-mêmes, au plus haut degré, jouant ce rôle de *formes* et de *substances initiatiques*. « Chaque objet que nous possédons est un pressentiment, un succédané d'un objet plus haut... un balcon du haut duquel nos désirs regardent vers l'infini...» (*Der Brief des Letzten Contarin*).

Der Goldene Apfel est vraiment un märchen, c'est-à-dire un conte fantastique, une sorte de conte de fées, parceque les objets y sont des « balcons », comme dit Contarin, et non pas tant sur un monde plus beau, que sur l'autre monde, des signes de reconnaissance, des hiéroglyphes matérialisés. Ces objets sont *chargés* de vertus magiques;

(1) Cette œuvre a paru en français chez Stock (Cabinet Cosmopolite). Paris, 1937.

ils sont êtres réels, et non allégories ou symboles. Ils ne remplacent pas la phrase dite; ils sont *être* et non *langage*. Ils ne représentent pas, ils *sont*. Leur fonction est celle, solennelle et fatidique du guide qui prend l'homme par la main. Le béryl qui a attiré le fils du marchand dans la petite boutique, pauvre et assez sordide, du joaillier de faubourg, a mis en mouvement cette marche vers la mort qui progressera étape par étape, jusqu'au moment, où ayant roulé sous les pieds d'un cheval, il sera la cause de cette mort, du coup de sabot brisant les reins du jeune homme qui s'était baissé pour le ramasser. Tout ce qui s'est passé entre l'instant où celui-ci est entré dans la boutique jusqu'à l'attrait bizarre que présente pour lui cette cour de caserne où s'affairent des soldats au visage jaune et triste, est une ligne ininterrompue de causes et de conséquences, une chaîne de causalités surnaturelles, de *hasards déterminés,* si l'adjonction des deux mots n'est pas paradoxale, l'enfant qui regarde derrière les vitres de la serre, le pont, la grille fermée, la cour pareille à un puits. De la même manière la pomme d'or est la boucle initiale d'une chaîne d'événements qui se referme sur cette boucle, enclosant ainsi le tracé du labyrinthe au cœur duquel la mort, cette fois encore, siégeait.

Dans le réalisme magique d'Hofmannsthal une grande place est faite aux objets, dont les fonctions sont multiples, mais dont la plus importante est celle de conducteur de la destinée. Comme si les choses préexistaient aux hommes et étaient détentrices d'une connaissance surnaturelle que ceux-ci sont incapables d'atteindre, les objets constituent par leurs relations entre eux déjà, une sorte de système du monde. Leur temps n'est pas celui des hommes, et le temps des hommes se modifie au contact du leur. Leur vie cachée, secrète, dans les replis de la matière, qui n'est peut-être, elle-même, que des modifications de l'énergie spirituelle, attire les hommes sans qu'ils en aient conscience, provoque leur curiosité, parfois même leur désir de participer. La possession de l'objet magique introduit l'homme dans un autre cercle de forces, d'actions et de réactions, et je pense que c'est aux objets tout autant qu'aux hommes et plus qu'aux hommes peut-être, que pensait Hofmannsthal lorsqu'il citait ces vers d'Arioste placés en épigraphe dans *Andreas:* « Il y a au milieu de nous des magiciens et des magiciennes, mais personne ne le sait ».

Qu'il y ait des lieux magiques, je veux dire des lieux chargés de fatalité, le conte de la *672e Nuit* le prouve aussi; le fils du marchand, ayant quitté sa demeure où il était captif de l'immanent, en somme, isolé et protégé contre son destin, se met en marche vers l'infini, et les endroits qu'il traverse apparaissent comme des étapes secrètes, chacune d'entre-elles une fois atteinte préparant et contenant le passage à l'étape suivante. L'espace se resserre de plus en plus, les

lieux deviennent plus tristes, plus sordides, plus étouffants, plus étroits, jusqu'à la cour de la caserne où l'attend son ultime destin. A mesure que l'espace se rétrécit, dans toutes les dimensions, le temps se ralentit, subissant d'étranges arrêts, des suspens pendant lesquels on se sent sur la frontière de l'intemporel, de l'éternel, du *non-temps*.

L'art d'Hofmannsthal, avec cette intensité visionnaire qui lui donne une force de conviction magique, nous rend perceptible ce choc de l'atemporel, cette marée du non-temps, qui déferle sur le fils du marchand, et qui s'exprime dans une étrange sensation de « vide », une étouffante immobilité des objets, et l'air qui se retire, qui n'est plus. Les couleurs prennent alors un éclat artificiel et sinistre ou bien une matité triste et menaçante. Les contours mêmes des objets se font cassants, et comme irréels; on dirait que, devant se détacher d'eux, l'homme les considère déjà comme parfaitement étrangers à lui-même, et par cela même leur retire cette force vitale de sympathie qui rendait bienfaisante la communion avec eux. Hofmannsthal aimait à citer un texte de Baudelaire qui exprime un état à peu près analogue: « Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité, et il n'est pas de pointe plus acérée que l'Infini ». Il n'est pas question de « sensations délicieuses » dans les contes auxquels nous faisons allusion; tout au contraire ils baignent dans une atmosphère maléfique, et l'angoisse qui s'y exprime est si intense et si authentique que le lecteur l'éprouve comme un malaise, tout en sachant que les chemins terribles de ces labyrinthes sont ceux que l'âme doit nécessairement traverser afin d'atteindre son but: le but qui lui est propre, réservé à elle-même, et les lenteurs mêmes du cheminement répondent à cette autre nécessité qui est celle du mûrissement de la destinée, de l'évolution de l'être, étape par étape, mutation par mutation, jusqu'à cet être définitif auquel il ne peut pas accéder plus vite que ne l'exigent ces étapes et ces mutations, non plus qu'il ne peut lui échapper.

C'est ce qu'Hofmannsthal nous donne à entendre aussi dans *Das Bergwerk zu Falun*, dont l'anecdote est empruntée à un conte d'Hoffmann, mais qui s'élargit en perspectives plus vastes, en significations plus profondes et plus secrètes. La mine où Elis Fröbom rencontre la Reine de la Montagne est le labyrinthe dans lequel l'homme se purifie de tout attachement aux biens terrestres (Elis renonce à sa fiancée) et, s'enfonçant jusque vers ce qui est peut-être le Centre du Monde, aspire à perdre son moi, à se fondre dans un sur-moi, grâce à la communion avec les esprits des métaux, en quoi nous retrouvons Novalis dont l'influence sur Hofmannsthal fut si grande, et son union avec le génie de la montagne, symbole des forces élémentaires et de la toute-puissance cosmique. Sacramozo, lorsqu'il sent sous la plante de ses pieds vibrer et palpiter le monde souterrain, a atteint,

lui aussi, dans un rêve qui est, plutôt que songe, voyance, ou disons : songe prophétique, ce contact plénier, matériel et spirituel, avec la Nature surnaturelle. Et c'est aussi ce qui se trouve suggéré en parabole dans le poème intitulé *Ein Traum von Grosser Magie,* qui contient les clefs les plus précieuses de la pensée d'Hofmannsthal, et auquel il faut revenir chaque fois que nous nous trouvons perplexes devant les énigmes de ses contes et de ses romans.

« Il sentait, comme dans un rêve, la destinée de tous les hommes, tout à fait de la même manière qu'il sentait ses propres membres. Rien, pour lui, n'était proche ou lointain, rien petit ou grand ». Au cours de cette promenade fatidique qui le conduit vers sa mort, le fils de marchand de la *672e Nuit* franchit une succession de seuils, qui lui paraissent proposés par des circonstances fortuites, qui développent chez lui des sensations de fatigue, d'impatience, d'irritation, d'angoisse, qui ont pour fonction de le dépouiller de son *moi.* L'atmosphère de rêve, d'irréalité qui s'épaissit de plus en plus autour de lui à mesure qu'il s'éloigne du monde de la vie, enveloppe les paliers de cette descente dans l'Hadès, la laideur et la tristesse des endroits qu'il traverse et dont, chaque fois, il a l'inquiétude de demeurer captif, donnent un sens plus profond à cette ascèse du dépouillement. L'affabulation orientale de cette nouvelle, comme du *Goldene Apfel,* souligne cette abdication croissante de la volonté humaine entre les mains de la fatalité. Le temps suspendu, la lumière glacée et morne du vide, le manque de relief d'un espace à deux dimensions dans lequel toutes les perspectives se sont contractées et précipitées sur le plan, tandis que la surface elle-même se rétrécit de plus en plus jusqu'à devenir seulement un point, au moment de la mort, après quoi il n'y a plus de temps et plus d'espace, ou, peut-être, un temps et un espace si différents de ceux que nous connaissons (que nous éprouvons) que nous n'avons plus de vocables pour les nommer, l'objectivité dure et compacte des objets qui se fait plus agressive à mesure que la distance diminue entre l'homme et sa mort, l'horrible inclinaison de cette *pente* qui exclue la remontée et même le regard en arrière, le déclic des portes qui se ferment derrière le voyageur de l'infini, tout cela conditionne un mélange d'anxiété et de soulagement qui semble bien être l'atmosphère même de la mort, et l'aperçu d'une *explication* de ces enchaînements de faits qui ont commencé à se mettre en mouvement au moment où le fils de marchand à voulu savoir à quel point étaient réels et justifiés les soupçons qui pesaient sur son domestique.

A partir de ce moment là, le problème de la culpabilité de ce domestique, problème accessoire et de peu d'importance au fond, s'est reporté sur le personnage central et sur la culpabilité inhérente à l'être même. L'atmosphère de la *672e Nuit* est pénétrée d'une angoisse kafkienne. Le problème est celui qui reste lié à toute la personne et à

l'œuvre de Kafka. Les correspondances entre les êtres et entre les choses suggèrent une co-culpabilité, une co-responsabilité, impliquées dans le fait même de la vie. D'où la crainte et l'attrait que la vie et la mort, alternativement, inspirent à l'homme, crainte et attrait n'étant point, comme sur le plan ordinaire, antinomiques, mais, au contraire, articulés l'un avec l'autre, et circulant mystérieusement dans ces strates de la nature de l'homme dont Hofmannsthal parlait lorsqu'il écrivait, dans un fragment inédit : « Il y a des couches superposées dans l'âme de l'homme. L'une cache l'autre, mais il y a parfois des liaisons télégraphiques, un sentiment d'unité du sommet jusqu'à la racine. Nous avons peur de la terre dont nous venons, et pourtant nous désirons y retourner ».

MARCEL BRION.

H. VON HOFMANNSTHAL

LE CONTE DE LA 672ème NUIT

Le jeune fils d'un marchand, qui était d'une grande beauté et n'avait plus ni père ni mère, se dégoûta après sa vingt-cinquième année de la société et de la vie mondaine. Il condamna la plupart des chambres de sa maison et congédia tous ses serviteurs et toutes ses servantes à l'exception de quatre, dont les sentiments et le caractère lui étaient chers. Comme il ne se souciait d'aucun de ses amis et que la beauté d'aucune femme ne l'avait séduit au point qu'il se fut imaginé comme souhaitable ou seulement tolérable de l'avoir toujours auprès de soi, il s'enfonça de plus en plus dans une vie relativement solitaire, qui était apparemment ce qui convenait le mieux à sa nature. Il n'était cependant nullement sauvage, il allait au contraire très volontiers se promener le long des rues ou dans les jardins publics et il regardait le visage de ceux qu'il rencontrait. Il ne négligeait ni les soins de son corps et de ses belles mains, ni l'ornement de sa demeure. En effet, la beauté des tapis, des tissus et des soies, des boiseries et des stucs, des lampes et des bassins de métal, des vases de verre ou de céramique, prit pour lui une signification qu'il n'avait jusqu'alors jamais soupçonnée.

Il devint peu à peu attentif à la manière dont toutes les formes et toutes les couleurs du monde vivaient dans ces ustensiles.

Il reconnut dans les ornements qui s'enlacent une image enchantée des enlacements merveilleux de la Création. Il découvrit les formes des bêtes et les formes des fleurs et le passage des fleurs aux bêtes, dauphins, lions et tulipes, perles et acanthes : il découvrit le conflit entre la pesée d'une colonne et la résistance du sol et l'élan de toutes les eaux qui jaillissent pour retomber ensuite ; il découvrit la félicité du mouvement et la majesté du repos, la

danse et l'immobilité de la mort ; il découvrit les nuances des fleurs et des feuilles, celles des peaux des animaux sauvages ou des visages des races, les couleurs des gemmes et celles de la mer, furieuse ou calme ; oui, il eut la révélation de la lune et des étoiles, du globe et de l'anneau mystique et des ailes de séraphin qui leur sont attachées. Longtemps, il fut comme enivré de cette beauté pleine de grandeur et de sens qu'il avait faite sienne ; ses jours s'écoulaient plus beaux et moins vides parmi ces objets qui n'étaient plus insensibles et utilitaires, mais formaient un héritage immense, l'œuvre divine de tous les peuples.

Pourtant il sentait le néant de toutes ces choses en même temps que leur beauté ; la pensée de la mort ne le quittait jamais pour longtemps et souvent parmi des gens bruyants et rieurs elle l'envahissait, souvent aussi pendant la nuit ou aux repas.

Mais comme il ne souffrait d'aucune maladie, cette pensée n'avait rien de sinistre, elle se présentait à lui au contraire avec quelque chose de solennel, de fastueux et lui venait surtout quand il se grisait de nobles pensées ou du souvenir de sa belle jeunesse solitaire. Car ce fils de marchand puisait une grande fierté dans son miroir, dans les vers des poètes, dans ses richesses et dans son intelligence ; les plus sombres proverbes ne l'attristaient pas. Il avait coutume de dire : « Là où tu dois mourir, tes pas te mèneront » et il se voyait, comme un roi qui s'est égaré à la chasse, dans une forêt inconnue au milieu d'étranges plantations, marchant vers une destinée admirable, encore qu'énigmatique. Il disait aussi : « Quand la maison est prête, la mort fait son entrée », et il la voyait lentement venir sur le pont supporté par des lions ailés qui conduisait à son palais, cette maison qui était prête elle aussi et remplie du merveilleux butin de la vie.

Il croyait vivre entièrement seul, mais ses quatre serviteur l'entouraient comme des chiens, et quoiqu'il leur parlât peu, il sentait d'une certaine manière qu'ils pensaient continuellement à bien le servir. Aussi commença-t-il à réfléchir de temps à autre à ce sujet.

La femme de charge était âgée : sa fille, décédée, avait été la nourrice du fils du marchand ; tous ses autres enfants étaient morts également. Elle était très tranquille et la froideur de l'âge émanait de son blanc visage et de ses mains blanches. Mais elle lui était

chère, car elle avait toujours été dans la maison et le souvenir de la voix maternelle comme celui de sa propre enfance, qu'il aimait nostalgiquement, étaient liés à cette femme.

Elle avait, avec son autorisation, introduit dans la maison une parente éloignée, âgée de quinze ans à peine : celle-ci était très renfermée. Elle était dure pour elle-même et difficile à pénétrer. Un jour, par un mouvement obscur et soudain de son âme irritable, elle se jeta d'une fenêtre et tomba sur le sol de la cour ; son corps enfantin chut sur la terre meuble qui se trouvait là par hasard, si bien qu'elle ne se cassa qu'une clavicule, sur une pierre cachée dans cette terre. Dès qu'on l'eût couchée, le fils du marchand lui envoya son médecin ; il vint lui-même dans la soirée, pour voir comment elle allait. Elle avait les yeux clos et, pour la première fois, il la regarda longuement et à son aise. Il fut surpris de la grâce étrange et précoce de son visage. Néanmoins ses lèvres étaient très minces et il y avait là quelque chose qui était sans beauté, inquiétant même. Tout à coup elle ouvrit les yeux, lui jeta un regard froid et méchant et, surmontant sa douleur, elle se retourna vers le mur en pinçant les lèvres de colère ; elle demeura ainsi couchée sur le côté où elle était blessée. Son visage, déjà très pâle, se décolora encore et prit une teinte verdâtre, elle s'évanouit et retomba complètement privée de conscience, dans la position qu'elle venait de quitter.

Lorsqu'elle fut guérie, le fils du marchand, quand il la rencontrait, ne lui adressa de longtemps la parole. Il demanda plusieurs fois à la vieille si la jeune fille ne se plaisait pas dans sa maison, mais elle le nia toujours.

Le seul serviteur qu'il s'était décidé à garder chez lui, il l'avait connu lors d'un dîner chez le représentant que le roi de Perse entretenait dans cette ville. Cet homme servait là ; il était si plein de prévenances et de tact et semblait en même temps si réservé et si modeste que le fils du marchand prenait davantage de plaisir à l'observer qu'à écouter les conversations des invités. Sa joie fut d'autant plus grande, lorsque, quelques mois plus tard, ce serviteur l'aborda dans la rue et, avec le même profond sérieux qu'il avait montré le premier soir, le salua sans insistance excessive et lui offrit ses services. Le fils du marchand le reconnut aussitôt à son teint sombre et violacé et à ses bonnes manières. Il le prit incon-

tinent à son service, congédia deux jeunes valets qu'il avait encore auprès de lui et désormais se fit servir exclusivement, à table ou en tout autre circonstance, par cet homme grave et réservé. Celui-ci ne se prévalait presque jamais de la permission qui lui était accordée de quitter la maison pendant la soirée. Il témoignait d'un rare dévouement à son maître dont il devançait les désirs et dont il devinait les aversions, si bien que celui-ci éprouvait pour lui une sympathie grandissante.

Si ce serviteur assurait seul le couvert et la table, c'était cependant une servante qui préparait et apportait les plateaux de fruits et de pâtisserie, une jeune fille de deux ou trois ans plus âgée que l'autre. Elle était de celles qu'on ne juge point jolies quand on les regarde de loin, ou si on les voit danser à la lueur des torches, car se perd alors la délicatesse de leurs traits ; mais pour lui qui la voyait quotidiennement et de près, il était frappé de l'incomparable beauté de ses paupières et de ses lèvres, et les mouvements alanguis et sans joie de son corps ravissant, lui parlaient la langue mystérieuse d'un monde inconnu et merveilleux.

Quand la chaleur de l'été devenait trop forte dans la ville et qu'au long des maisons régnait une morne moiteur, quand le vent poussait dans les rues désertes des nuages de poussière blanche par les nuits étouffantes sous la pleine lune, le fils du marchand partait pour une maison de campagne qu'il possédait à la montagne, dans une étroite vallée environnée de sombres hauteurs. Il y avait là de nombreuses résidences du même genre, appartenant à de riches familles. Sur chaque versant, des cascades tombaient dans les gorges et donnaient de la fraîcheur. La lune était presque toujours cachée derrière les montagnes, mais de grands nuages blancs surgissaient au-dessus des roches noirâtres, flottaient majestueusement dans le ciel scintillant et sombre et disparaissaient vers l'autre côté. Le fils du marchand y menait son existence habituelle dans une maison dont les parois de bois étaient sans cesse parcourues par la brise qui venait des jardins et rafraîchies par les cascades. L'après-midi, jusqu'à ce que le soleil soit descendu derrière les montagnes, il restait assis dans son jardin à lire, dans un ouvrage, les récits de guerre d'un grand monarque du passé. Parfois, il lui fallait s'arrêter brusquement au milieu de la description des cavaliers qui, par milliers, tournaient avec des clameurs leurs chevaux contre un roi ennemi ou de celle des chars

de guerre traînés sur les berges escarpées d'un fleuve, car il sentait, sans les voir, les yeux de ses quatre serviteurs fixés sur lui. Il savait, sans même lever la tête, qu'ils le regardaient en silence, chacun d'une chambre différente. Il les connaissait si bien. Il les sentait vivre plus intensément, plus profondément qu'il ne se sentait vivre lui-même. Il éprouvait quelquefois sur lui-même comme un léger attouchement ou l'effleurement d'un regard étonné et cela provoquait chez lui une incompréhensible oppression. Il percevait, avec la précision d'un cauchemar, la façon dont les deux plus vieux progressaient vers la mort, heure par heure, dans l'incessante et imperceptible transformation de leurs traits et de leurs gestes qu'il connaissait si bien ; il avait le sentiment de la manière dont les deux jeunes filles vivaient d'une vie pareillement monotone, asphyxiante. Tel l'angoisse, la mortelle amertume d'un rêve effroyable, oublié dès le réveil, le poids de la vie de ses serviteurs, dont ils étaient eux-mêmes inconscients, pesait sur ses membres. Quelquefois il lui fallait se lever, marcher pour ne pas succomber à son angoisse. Mais, tandis qu'il regardait à ses pieds le gravier aux arêtes tranchantes, en y portant tout son effort d'attention, alors que, de la fraîcheur de la terre et de l'herbe, le parfum des œillets flottait vers lui par bouffées pénétrantes, mêlé à l'excessive douceur des tièdes vapeurs de l'héliotrope, il sentait leur regard sur lui et ne pouvait penser à rien d'autre. Il savait, sans lever la tête, que la vieille femme était assise à la fenêtre, ses mains anémiées posées sur l'appui brûlant de soleil, son pâle visage pareil à un masque, lieu sinistre où luisaient ses yeux noirs et désespérés qui ne pouvaient pas mourir. Sans lever la tête, il savait quand le vieux serviteur se retirait de la fenêtre et s'affairait autour d'une armoire ; sans regarder, il attendait avec une crainte secrète l'instant où il reviendrait. Quand, des deux mains, il repliait derrière lui les branches flexibles pour se blottir dans le coin le plus touffu du jardin et dirigeait toutes ses pensées sur la beauté du firmament qui s'émiettait à travers le noir réseau des branches et des plantes grimpantes, en fragments de turquoise lumineux et moites, tout son sang et tout son être s'emparaient de cette seule notion : les yeux des deux jeunes filles étaient fixés sur lui, lourds et tristes avec une supplication vague et torturante chez la plus grande, avec une attention impatiente et railleuse qui le faisait encore plus souffrir, de la part de la plus jeune. Et cependant il n'eut jamais le sentiment qu'ils le regardaient directement, lorsqu'il se

promenait la tête inclinée ou s'agenouillait auprès d'un œillet pour l'attacher avec du raffia ou se baissait pour passer sous une branche ; non c'était le plus profond de son être qu'ils contemplaient, ses secrètes, ses humaines limites.

Un terrible accablement s'empara de lui, une angoisse mortelle devant le caractère inéluctable de la vie. Plus terrible encore que cette surveillance sans relâche, était le fait qu'ils l'obligeaient d'une manière épuisante et stérile à se concentrer sur lui-même. Le jardin était beaucoup trop petit pour leur échapper. Cependant lorsqu'il se trouvait dans leur voisinage immédiat, son angoisse se dissipait si complètement qu'il en oubliait presque ce qui venait de se passer. Dans ces moments-là, il ne pouvait ni porter son attention sur eux, ni observer paisiblement leurs mouvements qui étaient si familiers, sans ressentir dans son corps même, une perpétuelle résonance de leur propre vie.

La plus jeune des servantes ne le croisait que de temps en temps dans l'escalier ou dans la cour. Mais les trois autres se trouvaient fréquemment dans la même pièce que lui. Une fois il aperçut la plus grande des jeunes filles dans un miroir incliné ; elle se trouvait dans une pièce voisine, légèrement surélevée. Dans la glace cependant, elle lui parut surgir des profondeurs. Elle marchait lentement et avec effort, mais toute droite : elle portait dans chaque bras une de ces grêles divinités hindoues, en bronze. Tenant dans chacune de ses mains les pieds de ces effigies, elle était encadrée, des hanches aux tempes, par les sombres déesses ; leur poids mort prenait appui sur ses épaules frêles, mais pleines de vie. Leurs têtes noirâtres ornées vers la bouche de serpents qui les rendaient menaçantes, trois yeux farouches dans leur front et de sinistres parures dans leurs cheveux raides et froids, se balançaient près de ses joues que la respiration animait ; tout cela frôlait ses tempes au rythme de sa marche lente. A vrai dire, elle semblait non pas pesamment et solennellement chargée de déesses, mais du poids de sa seule beauté, la tête lourdement ornée d'or sombre et vivant, deux tresses se gonflant de part et d'autre de son front délicat, comme une reine de la guerre. Il fut saisi par sa grande beauté, mais, en même temps, il comprenait clairement que prendre cette jeune fille dans ses bras n'aurait pour lui aucun sens. Il savait pertinemment que la beauté de cette servante le remplissait de lascivité, mais non d'amour, si bien qu'il ne s'attarda

pas à la regarder, mais sortit dans la rue et, dans un état d'agitation inhabituel, il se mit à marcher entre les maisons et les jardins, dans l'ombre étroite.

Il alla enfin jusqu'au bord du fleuve, là où habitaient les jardiniers et les horticulteurs et chercha longuement, bien qu'il sût que sa recherche était vaine, une fleur dont la forme et le parfum ou une plante dont l'arôme lui rendrait pour un instant, par sa possession paisible, le même ravissement qu'il trouvait dans la beauté de cette servante, qui, elle, le troublait et l'agitait. Et tandis que, bien inutilement, il examinait les serres chaudes et se penchait sur les longues plates-bandes sur lesquelles déjà la nuit tombait, son esprit répétait mécaniquement d'abord, ensuite douloureusement et malgré lui, sans cesse, ces vers du poète : « Dans les tiges des œillets qui se recourbent, dans le parfum du blé mûr, tu suscitais mon désir ; pourtant lorsque je t'eus trouvée, tu n'étais pas celle que je cherchais, mais la sœur de ton âme ».

•

Vers ce temps là, il arriva qu'on lui remit une lettre qui l'inquiéta quelque peu. Elle ne portait aucune signature. En termes voilés, son auteur accusait le serviteur d'avoir, au temps où il était employé par l'Ambassadeur de Perse, commis quelque méfait horrible. L'inconnu semblait nourrir une haine solide contre ce serviteur et joignait de nombreuses menaces à son message ; à l'égard du fils du marchand lui-même, il adoptait un ton peu courtois, presque menaçant. Mais on ne pouvait deviner à quel genre de crime il était fait allusion, ni surtout quel pouvait être le motif de cette lettre, dont l'exéditeur ne se nommait pas et ne demandait rien. Il relut la lettre plusieurs fois et s'avoua qu'à la pensée de perdre d'une manière aussi déplaisante son domestique, il éprouvait une grande anxiété. Plus il y réfléchissait, plus il était mécontent et d'autant moins supportable lui paraissait l'idée se se séparer d'un de ces êtres avec lesquels, grâce à l'habitude et à d'autres puissances secrètes, il avait tout en commun.

Il allait et venait, et son agitation courroucée l'échauffait tant qu'il se débarrassa de son vêtement et de sa ceinture et se mit à marcher pieds nus. Il lui semblait qu'on s'attaquait à lui et menaçait son bien le plus intime et qu'on voulait l'obliger à fuir hors de

lui-même et à renier ce qui lui était cher. Il avait pitié de lui-même et se sentait, comme toujours en de semblables circonstances, un enfant. Il voyait déjà ses quatre serviteurs jetés hors de sa maison et il lui sembla que, silencieusement, tout le contenu de sa vie le quittait ; les souvenirs tendres et douloureux, la demi-conscience des attentes, tout ce qui est indicible, tout cela était jeté au loin et dédaigné comme un tas de varech. Il comprenait pour la première fois ce qui avait toujours, comme enfant, excité sa colère, l'attachement anxieux que son père témoignait à ce qu'il avait créé, aux richesses de ses entrepôts voûtés, aux beaux enfants insensibles de sa peine et de son souci, il comprenait la secrète chimère des aspirations les plus profondes de sa vie. Il comprenait que le grand Roi du temps passé aurait pu mourir si on lui avait ôté les territoires qu'il avait parcourus et assujettis, de la Mer de l'Ouest à la Mer de l'Est, sur lesquels il avait rêvé de régner et qui pourtant étaient si démesurément grands qu'il n'avait pas de pouvoir sur eux et qu'il n'en tirait d'autre profit que la pensée de les avoir dominés et celle que nul autre n'en était roi.

Il décida de tout faire pour éclaicir cette affaire qui le tourmentait. Sans dire un mot de la lettre à son serviteur, il se prépara et partit seul pour la ville. Là, il résolut avant tout, d'aller à la maison qu'habitait l'envoyé du Roi de Perse, car il avait un vague espoir d'y trouver quelque indice.

Mais lorsqu'il arriva, il était tard dans l'après-midi et il n'y avait plus dans la maison ni l'Ambassadeur ni les jeunes gens de sa suite. Seuls, un cuisinier et un employé subalterne étaient assis sur le pas de la porte, dans la pénombre fraîche. Ils étaient si laids et donnaient de si brèves et de si mauvaises réponses qu'il leur tourna impatiemment le dos et résolut de revenir le lendemain à une heure plus favorable.

Sa propre maison étant fermée — il n'avait en effet aucun serviteur en ville — il lui fallait penser à se chercher une auberge pour la nuit, comme un étranger. C'est donc avec la curiosité d'un étranger qu'il partit le long des rues familières et parvint enfin sur les bords d'une rivière qui, en cette saison, était presque complètement desséchée. De là, perdu dans ses pensées, il suivit une rue misérable où habitaient de nombreuses filles publiques. Sans guère prendre garde au chemin qu'il suivait, il tourna vers la droite et arriva dans une impasse silencieuse et déserte qui se terminait par un escalier, raide et presqu'aussi haut

qu'une tour. Il s'arrêta sur les marches et regarda dans la direction d'où il était venu. Il pouvait voir les cours intérieures des petites maisons. Ici ou là, il y avait aux fenêtres des rideaux rouges et de vilaines fleurs poussiéreuses ; le lit de la rivière, large et desséché, était d'une tristesse mortelle. Il monta encore et parvint dans un quartier élevé qu'il ne se souvenait pas avoir jamais vu. Pourtant un croisement de rues plus basses lui parut soudain, comme dans un rêve, familier. Il continua et arriva devant la boutique d'un bijoutier. C'était une très pauvre boutique, comme il convenait à ce quartier de la ville, et la devanture était garnie de parures sans valeur, telles qu'on en achète des lots entiers dans les Monts-de-piété ou chez les recéleurs. Le fils du marchand, qui s'y connaissait bien en pierres précieuses, put à peine en distinguer une de qualité passable.

Tout à coup son regard tomba sur un bijou démodé fait d'une mince feuille d'or et orné d'un béryl, qui, d'une certaine façon, lui faisait penser à la vieille femme. Sans doute avait-il vu sur elle, du temps où elle était plus jeune, quelque bijou semblable. Au surplus, il lui semblait que cette pierre pâle et mélancolique correspondait, en quelqu'étrange manière, à son âge et à son espect ; et la monture vieillie avait également un air triste. Il pénétra dans la boutique basse pour acheter cet objet. Le bijoutier se réjouit de voir entrer un client si bien vêtu et voulut lui faire voir d'autres pierres de plus grande valeur qui n'étaient pas dans la devanture. Par politesse à l'égard du vieil homme, il se fit montrer beaucoup de choses, mais il n'avait ni l'envie d'acheter, ni, dans sa vie solitaire, l'emploi de semblables présents. Il finit par devenir impatient et par se sentir embarrassé, car il voulait se libérer sans pourtant froisser le vieux marchand. Il décida d'acheter encore une bagatelle et de sortir aussitôt après. Tandis que, sans penser à rien, il regardait, par dessus l'épaule du joaillier, un petit miroir d'argent à moitié terni, d'un autre miroir, intérieur celui-là, lui vint à l'esprit l'image de la jeune fille, flanquée des deux têtes d'airain des sombres déesses ; il sentit furtivement que beaucoup de son charme résidait dans la manière dont les épaules et le cou, avec une grâce modeste et enfantine, portaient sa belle tête, une tête de jeune reine. Et furtivement aussi, il pensa qu'il serait joli de voir une mince chaîne d'or enroulée plusieurs fois autour de cette gorge, comme en pourrait porter un enfant et suggérant pourtant une armure. Il demanda à voir des chaînes

semblables. Le vieil homme ouvrit une porte et le pria d'entrer dans une seconde pièce, une chambre basse où étaient exposés, dans des vitrines et sur des étagères, une grande quantité de bijoux. Il trouva bientôt une petite chaîne qui lui plut et demanda au joaillier de lui indiquer le prix des deux bijoux. Celui-ci le pria encore de jeter un coup d'œil sur d'anciens harnachements aux garnitures incrustées de pierreries, mais il répondit qu'en tant que fils d'un marchand, il ne s'était jamais occupé de chevaux, qu'il ne savait pas même monter à cheval et qu'il ne portait d'intérêt aux selles ni neuves ni vieilles ; il paya ce qu'il avait acheté avec une pièce d'or et quelques piécettes d'argent et se montra impatient de quitter le magasin. Tandis que le vieux bijoutier, sans ajouter un mot, cherchait une belle feuille de papier de soie et emballait à part la chaîne et le béryl, le fils du marchand s'avança, incidemment, vers la seule fenêtre, qui était basse et grillagée, et regarda au dehors. Il vit un jardin potager bien entretenu qui dépendait apparemment de la maison voisine et qui se terminait par deux serres vitrées et un haut mur. L'envie lui vint aussitôt de voir ces serres et il demanda au bijoutier s'il pouvait lui en indiquer le chemin. Ce dernier lui remit les deux petits paquets et le conduisit à travers une autre pièce dans la cour qui communiquait avec le jardin voisin par une grille. Là le bijoutier s'arrêta et frappa à la grille avec un marteau de fer. Mais, tout restant calme dans le jardin, personne, non plus, ne bougeant dans la maison voisine, il proposa au fils du marchand d'aller tout simplement visiter les serres et, au cas où on l'interrogerait, de se recommander de lui qui était bien connu du propriétaire du jardin. Puis il ouvrit, en passant la main à travers la grille. Le fils du marchand longea aussitôt le mur jusqu'à la première serre, y pénétra et trouva une telle abondance de narcisses et d'anémones rares et remarquables, de feuillages étranges qui lui étaient tout à fait inconnus, que, de longtemps, il ne put en rassasier sa vue. Il regarda enfin au dehors et s'aperçut que le soleil, sans qu'il y eut pris garde, était tout à fait descendu derrière les maisons. Il ne voulait pas, désormais rester plus longtemps dans un jardin inconnu et non gardé, mais seulement jeter de l'extérieur un coup d'œil à travers les vitres de la seconde serre et s'en aller. Comme il passait lentement en scrutant les parois de verre de la seconde serre, il sursauta violemment et se jeta en arrière. Quelqu'un, le visage collé à la vitre, le regardait. Au bout d'un instant, il se tran-

quillisa et s'assura que c'était un enfant, une petite fille de quatre ans au plus dont la robe blanche et le visage blême étaient appuyés contre la vitre. Mais, comme il s'approchait pour la voir de plus près, il tressaillit de nouveau la gorge légèrement serrée, avec un désagréable frémissement dans la nuque et, plus profondément encore, une angoisse dans la poitrine. Car l'enfant, qui, immobile, l'observait méchamment, ressemblait, d'une façon mystérieuse, à la jeune fille de quinze ans qu'il logeait chez lui. Tout était identique, les clairs sourcils, les fines et tremblantes ailes du nez, les lèvres minces ; comme l'autre, l'enfant tenait une épaule plus haute que l'autre. Tout était identique, sauf que de l'enfant se dégageait quelque chose qui provoquait chez lui l'épouvante. Il ne savait pas pourquoi il ressentait une si indicible terreur. Il savait seulement qu'il ne supporterait pas de faire demi-tour et de savoir que, derrière lui, ce visage, à travers les vitres, fixement le regardait.

Dans son émotion, il alla rapidement à la porte de la serre, pour y entrer ; la porte était fermée, verrouillée de l'extérieur ; en hâte, il se pencha vers le verrou, qui était très bas, le tira si violemment en arrière qu'il se froissa douloureusement une phalange du petit doigt et, presqu'en courant, se dirigea vers l'enfant. L'enfant, de son côté, avançait à sa rencontre et, sans dire un mot, se raidissant contre ses genoux, essaya, de ses petites mains impuissantes de le pousser dehors. Il avait du mal à ne pas lui marcher dessus. Mais son anxiété s'était un peu calmée, dans le voisinage de la petite fille. Il se pencha sur son visage qui était très pâle et dont les yeux frémissaient de colère et de haine, tandis que les petites dents de sa mâchoire inférieure s'imprimaient dans sa lèvre sous l'effet d'un accès de rage hideux. Pour un instant l'angoisse qu'il avait ressentie disparut, tandis qu'il caressait les cheveux courts et frisés de l'enfant. Mais, soudain, il se rappela les cheveux de la jeune fille qui habitait sa maison, qu'il avait touchés une fois, tandis qu'elle gisait dans son lit, pâle comme une morte, les yeux fermés, et aussitôt un frisson parcourut son dos et il retira ses mains. Elle avait renoncé à le chasser. Elle recula de deux pas et regarda droit devant elle. La vue de ce faible corps d'enfant, planté là dans sa petite robe blanche, et de ce blême visage puéril, exprimant le mépris et l'horreur, lui devint presque intolérable. Il éprouvait lui-même de telles affres qu'il en avait les tempes et la gorge serrées, tandis que sa main rencontrait quelque chose de froid dans sa poche. C'étaient des pièces d'argent. Il les prit,

se baissa vers l'enfant et les lui donna en les faisant tinter et briller. Elle les saisit et les laissa tomber à ses pieds, si bien qu'elles disparurent dans une fente du caillebotis de bois qui servait de plancher. Puis elle lui tourna le dos et sortit lentement. Il resta un moment immobile, le cœur battant de la crainte qu'elle ne revint le regarder de l'extérieur à travers les carreaux. Désormais, il aurait pu partir immédiatement, mais il valait mieux attendre un peu pour donner à l'enfant le temps de sortir du jardin. Il ne faisait désormais plus très clair dans la serre et les plantes commençaient à prendre des formes étranges. Dans un éloignement relatif surgissaient de la pénombre, des branches qui désagréablement, avaient un air de menace absurde et, par derrière, on voyait luire quelque chose de blanc comme si l'enfant avait été par là. Sur une planche, il y avait une rangée de pots de terre avec des fleurs de cire. Pour tuer un peu le temps, il se mit à compter les fleurs qui, dans leur raideur, étaient très différentes des vraies et ressemblaient quelque peu à des masques perfides avec, à la place des yeux, des trous trop grands. Quand il eut fini, il alla vers la porte pour sortir. Mais la porte ne céda pas : la petite l'avait verrouillée de l'extérieur. Il voulut crier, mais il avait peur de sa propre voix. Il frappa des poings aux carreaux. Un silence de mort continua de régner sur le jardin et la maison. Derrière lui seulement, quelque chose glissa avec un crissement à travers les arbustes. Il se dit que c'étaient des feuilles qui s'étaient détachées et qui tombaient sous l'effet de la vibration transmise par l'air alourdi. Tout de même, il arrêta de frapper et son regard essaya de percer le fouillis mal éclairé des arbustes et des plantes grimpantes. Il vit alors, contre la paroi obscurcie du fond, quelque chose comme un rectangle de lignes sombres. Il rampa, désormais indifférent aux pots de fleurs qu'il piétinait, tandis que les hautes tiges et les couronnements de feuillages en éventail bruissaient en s'écroulant comme des spectres au-dessus et derrière lui. Le rectangle sombre était la silhouette d'une porte, et elle céda sous son effort. L'air du dehors frappa son visage ; derrière lui, il entendit les tiges froissées et les feuilles foulées qui se relevaient doucement en crépitant comme après un orage.

Il se trouvait dans un passage étroit entouré de murs ; en haut on voyait le ciel, et, de chaque côté, le mur dépassait à peine une hauteur d'homme. Mais ce couloir, au bout d'une quinzaine de pas environ, était clos à nouveau par un mur, et il se crut encore

une fois enfermé. Il avança en hésitant ; vers la droite le mur s'interrompait sur une largeur d'homme et, de l'ouverture, partait une planche qui enjambait le vide et aboutissait en face à une plate-forme ; celle-ci était fermée sur le côté le plus proche par une balustrade de fer, sur les autres côtés par de hautes maisons habitées. Là où la planche aboutissait à la plate-forme, comme un pont-levis, la balustrade présentait une petite porte.

Dans son impatience de quitter le domaine de son angoisse, le fils du marchand mit aussitôt un pied sur la planche, puis l'autre, et commença, le regard attaché à l'autre rive, à franchir le vide. Mais, par malheur, il prit conscience du fait qu'il était suspendu au-dessus d'un caveau muré, profond de plusieurs étages. Il sentit sa peur et sa détresse le saisir à la plante des pieds et aux genoux, le vertige aussi et l'approche de la mort. Il s'agenouilla et ferma les yeux ; ses bras, qui tâtonnaient devant lui, heurtèrent les barreaux de la balustrade. Il les étraignit vigoureusement ; ils cédèrent et avec un léger grincement, qui traversa tout son être comme le souffle de la mort, en face de lui, en face de l'abîme, la porte à laquelle il était accroché, s'ouvrit. Alors, sous l'impression de fatigue intérieure et d'un grand découragement, il ressentit d'avance comment ses doigts (comme des doigts d'enfant) allaient s'arracher des barreaux de fer lisses, et comment il tomberait le long du mur et se briserait. Cependant le mouvement doux de la porte tint bon tant que ses pieds n'eurent pas quitté la planche et, prenant son élan, il put se jeter de tout son corps tremblant, par l'ouverture, sur un terrain solide.

Mais il n'était plus capable de se réjouir : sans regarder autour de lui, avec un pesant ressentiment, quelque chose comme de la haine contre la torture absurde qu'il venait de s'infliger, il entra dans une des maisons, descendit un escalier laissé à l'abandon et se retrouva dans une ruelle insignifiante et plutôt laide. Au demeurant il était désormais si triste et si las qu'il ne pouvait retenir ce qui eût pu lui paraître digne de lui donner de la joie. Tout l'avait curieusement quitté et c'est le cerveau vide et comme privé de vie qu'il erra le long d'une rue puis d'une autre, puis d'une autre encore. Il suivait une direction dont il savait qu'elle le ramènerait là où, dans cette ville, vivaient les classes riches et où il pourrait chercher une auberge pour la nuit. Car il désirait ardemment se coucher.

Avec une enfantine nostalgie, il pensait à la beauté de son propre lit, si large, et puis, lui traversèrent l'esprit, les lits que le Grand Roi du temps passé avait fait préparer pour lui-même et pour sa compagne, alors qu'ils célébraient leurs noces en présence des filles du roi détrôné : un lit d'or pour eux-mêmes, des lits d'argent pour les autres, supportés par des griffons et des taureaux ailés. Entre temps, il était arrivé auprès de maisons basses où habitaient des soldats. Il n'y fit pas attention. A une fenêtre grillée étaient assis quelques-uns de ces soldats aux visages jaunâtres, aux yeux mélancoliques et qui lui crièrent quelque chose. Il leva la tête et respira l'odeur lourde qui venait de la chambre, une odeur particulièrement oppressante. Mais il ne comprit pas ce qu'ils voulaient de lui. Cependant, comme ils l'avaient dérangé dans sa marche distraite, il regarda alors dans la cour ; au moment où il passait devant la porte. La cour était grande et maussade et, dans le crépuscule, elle paraissait plus grande encore et plus maussade. Il y avait peu de monde dedans et les maisons qui l'entouraient étaient basses et d'une couleur jaune un peu sale. Cela la rendait plus grande encore et plus vide. Il y avait une vingtaine de chevaux attachés en ligne à des piquets ; devant chaque cheval un soldat, en sarreau de coutil malpropre, était agenouillé et lui lavait les sabots. Dans le lointain, on voyait d'autres soldats sortir d'une porte, en rang par deux, vêtus pareillement de coutil. Ils marchaient lentement en haletant et portaient de gros sacs sur les épaules. Ce n'est que lorsqu'il furent plus près qu'il vit que, dans les sacs ouverts qu'ils traînaient avec eux, il y avait du pain. Il continua à regarder, tandis qu'ils disparaissaient lentement sous une porte et s'éloignaient sous ce pénible fardeau sans beauté, portant leur pain dans des sacs semblables aux vêtements dont étaient recouverts leurs tristes corps.

Alors il alla vers ceux qui étaient agenouillés devant leurs chevaux et leur lavaient les sabots. Ceux-ci se ressemblaient entre eux et ils étaient pareils à ceux qu'il avait vus à la fenêtre et à ceux qui portaient le pain. Ils avaient dû être enrôlés dans des villages voisins. Ils parlaient à peine entre eux. Comme il leur était difficile de tenir les sabots antérieurs du cheval, leurs têtes oscillaient et leurs visages jaunes et fatigués se relevaient et se penchaient comme sous l'effet d'un grand vent. Les têtes de la plupart des chevaux étaient laides et leurs oreilles couchées en arrière leur donnaient une expression méchante, de même que leur lèvre supérieure

retroussée qui découvrait quelques-unes de leurs dents. Leurs yeux aussi, qu'ils roulaient, contribuaient à leur donner cet air méchant et ils avaient une manière singulière, en tendant les naseaux obliquement, de fendre l'air avec impatience et mépris. Le dernier cheval de la rangée était particulièrement fort et laid. Il essayait, avec ses grandes dents, de mordre à l'épaule l'homme agenouillé devant lui qui lui séchait les pattes. Celui-ci avait les joues si creuses et, dans ses yeux las, une expression si désespérée que le fil du marchand fût envahi d'une profonde commisération. Il eut envie de soulager le malheureux, du moins momentanément, par un présent et chercha de la monnaie dans sa poche. Il n'en trouva pas et se rappela qu'il avait voulu donner ce qui lui restait à l'enfant dans la serre et que celle-ci l'avait éparpillé à ses pieds en lui jetant un mauvais regard. Il chercha une pièce d'or, car il en avait caché sept ou huit dans ses vêtements, pour le voyage.

A ce moment, le cheval tourna la tête et le regarda en couchant les oreilles et en roulant les yeux ; ceux-ci avaient un air particulièrement méchant et sauvage à cause d'une tache qu'il avait sur la tête et qui lui barrait obliquement le chanfrein. Ce regard sournois lui révéla dans un éclair un visage humain depuis longtemps oublié. Même en se donnant beaucoup de mal, il n'aurait pas été capable d'évoquer les traits de cette personne ; mais, maintenant, ils lui étaient présents. Pourtant le souvenir, qui accompagnait le visage, n'était pas aussi distinct. Il savait seulement que cela datait de sa douzième année, d'un temps dont la mémoire était d'une façon quelconque liée au parfum d'amandes douces et tièdes.

Il savait que c'était le visage grimaçant d'un misérable, assez laid, qu'il avait vu une seule fois, dans le magasin de son père. Et que la grimace était due à la peur parce que des gens le menaçaient, car il avait une pièce d'or et qu'il ne voulait pas dire comment il se l'était procurée.

Tandis que ce visage s'estompait, et qu'il fouillait toujours avec un doigt dans les plis de son vêtement, une pensée imprécise le préoccupant tout à coup, perplexe, il retira sa main et fit tomber par ce mouvement le bijou au béryl enveloppé de papier de soie, sous les sabots du cheval. Il se baissa, le cheval le frappa de toutes ses forces, à la tempe, avec son sabot, et il tomba sur le dos. Il gémissait bruyamment, ses genoux s'élevant en l'air et ses talons frappant conti-

nuellement le sol. Quelques soldats se levèrent et le ramassèrent en le prenant par les épaules et sous les genoux. Il sentit l'odeur de leurs vêtements, la même odeur lourde, affligeante qui, un peu plus tôt, venait de la fenêtre et qu'il avait respirée dans la rue ; il voulut se rappeler où, longtemps, très longtemps auparavant, il l'avait déjà sentie ; c'est alors qu'il perdit connaissance. On le porta le long d'un escalier, puis à travers un long couloir à demi plongé dans l'obscurité, jusqu'à une des chambres de la caserne et on le coucha sur un lit de fer, très bas. Puis les soldats fouillèrent ses vêtements, lui prirent la chaîne et les sept pièces d'or et, finalement, émus de pitié par ses gémissements qui n'avaient pas cessé, ils allèrent chercher un de leurs médecins.

Après un temps, il ouvrit les yeux et prit conscience d'atroces douleurs. Mais ce qui l'épouvantait et l'angoissait plus encore, c'était d'être seul dans cette chambre désolée ; péniblement il tourna ses yeux dans leurs orbites douloureux et aperçut sur une planche trois miches de ce pain qu'on avait transporté à travers la cour.

Il n'y avait rien d'autres dans la pièce que ces lits bas et durs, l'odeur de la paille sèche dont était bourrée la literie, et cette odeur lourde, affligeante.

Pendant un certain temps, il ne fut occupé que de ses souffrances et de l'angoisse suffocante de la mort, en comparaison de laquelle les souffrances étaient un soulagement. Puis, pendant un moment, il put oublier les affres de la mort et penser à la manière dont tout cela était arrivé.

Alors il ressentit une autre angoisse, une angoisse moins vive, lancinante plutôt, et qui lui était déjà connue, mais, maintenant, il l'éprouvait comme quelque chose qu'il avait déjà surmonté. Il serra les poings et maudit ses serviteurs qui l'avaient conduit à la mort ; le vieux en le forçant à venir en ville, la vieille, dans la boutique du joaillier, la jeune fille dans l'arrière-boutique, et la plus petite, par son perfide sosie, dans la serre, d'où, par de sinistres escalades et de sinistres passages, il se voyait arrivant jusque sous les pattes du cheval. Puis il retomba dans une lourde et profonde angoisse. Ensuite, il pleura comme un enfant, non à cause de la douleur physique, mais par désespoir et ses dents se heurtaient les unes contre les autres.

Avec un sentiment de cuisante amertume, il scruta sa vie et renia tout ce qui lui avait été cher. Il haït si violemment sa mort prématurée qu'il en vint à haïr sa vie, car elle l'avait conduit à cette mort. Cette sauvagerie intérieure usa ses dernières forces. Il fut pris de vertiges et, pendant un certain temps, il se rendormit d'un mauvais sommeil agité de délire. Puis il se réveilla et voulut crier car il était toujours seul, mais sa voix le trahit. Alors enfin il vomit de la bile, puis du sang, et mourut, les traits convulsés, les lèvres si déchirées que les dents et les gencives étaient découvertes et lui donnaient une expression étrange et méchante.

H. VON HOFMANNSTHAL.

(Traduction Etienne Coche de la Ferté).

HERBERT STEINER

LE PETIT THÉATRE DU MONDE

Hofmannsthal écrivit *Le petit théâtre du monde* en cet été fortuné qui vit naître aussi *Eventail blanc* et *La femme à la fenêtre*. Il le termina sur les bords des lacs de la Haute Italie, dans un paysage qui semble être la patrie de son âme. Hofmannsthal avait alors trente-deux ans, — il n'avait encore publié aucun livre (ou seulement une plaquette sous un autre nom), mais il connaissait déjà la célébrité pour avoir écrit une ou deux douzaines de poèmes et deux ou trois « jeux », dont aucun ne dépassait la longueur du *Pipa passes* de Browning ou du *Comus* de Milton, et à peine le format de l'*Orfeo* de Polizian. Le moins connu, le plus mystérieux de ses jeux est « Le petit théâtre du monde », dont le titre fait songer à Calderon.

Le petit théâtre du monde (ou *Les Heureux*) se compose d'une suite de monologues. Des figures, l'une après l'autre, s'avancent sur un pont; chacun de ces personnages s'arrête, dit son rôle, s'en va plus loin. Il y a le Poète, le Jardinier qui fut empereur (comme Dioclétien), le Jeune Seigneur, l'Etranger, qui est orfèvre (comme Benvenuto Cellini), la Jeune Fille, presque encore une enfant, dont les propos se mêlent à la chanson d'un chanteur ambulant, et pour finir, le Fou avec ses compagnons: le Serviteur et le Médecin. C'est ce groupe qui termine le jeu. Presque tous ces personnages sont « autonomes », et cependant ils sont profondément reliés les uns aux autres. Ils forment une ronde, non point pareille à une danse des morts comme dans *Tor und Tod* — la porte et la mort —, mais bien plutôt une ronde d' « Heureux ».

C'est le soir, une heure de silence et de paix glorieuse, de plénitude et d'exaltation de la vie. Le monde se déploie devant nous comme le paysage autour du pont. Tout est en équilibre, tout est ordonné selon une hiérarchie parfaite.

Hofmannsthal est ici tout proche des « siens », les poètes anglais et allemands d'il y a cent ans, les poètes des profondeurs du rêve: le Shelley de la *Witch of Atlas* et le Novalis de l'*Ofterdingen*. Nous sentons vivre ici quelque chose du Vinci dont le regard pénétrait au cœur des éléments, à qui l'atelier de la nature laissait voir ses secrets; — du Vinci et plus encore des néo-platoniciens et des

mystiques. Des rêves séculaires ont été à l'œuvre dans cette composition. Et tandis que nous lisons, des ombres passent sur les pages: une ombre des ailes d'Icare, l'ombre de Paracelse et des alchimistes, des gestes d'anciens Florentins, amants de la beauté, le profil de Walter Pater et un certain homme que connaissait Hofmannsthal. Tant d'éléments se mêlent dans cette essence, se consument à la flamme de ce poète, — mais la vision, mais la forme dans laquelle elle vit sont absolument siennes.

Le sage Jardinier de Hofmannsthal n'est autre que le *Narcisse* de Valéry, que son *Vinci,* et le Fou sage est l'expression essentielle de ce qu'au tournant du siècle, des hommes de quatre ou cinq langues européennes ont rêvé et ont tenté de saisir dans le verbe.

De même que la lumière se décompose en couleurs, ainsi le poète se décompose dans les personnages de son jeu. Ce qu'il a transmis de son être au Fou, tel que le voit le domestique ? Des rêves de puissance et de pouvoir magique; d'une existence princière, libre d'entraves, par delà les lois de la gravité intérieure; d'une créature aussi capable de magie qu'un oiseau de conte, inoubliable pour tous ceux qui la voient, douce et belle comme Ariel, infidèle et prodigue et insatisfaite; d'un être qui cherche une voie au cœur « du noyau de la vie », aspirant à tenir la clef des mystères.

De tels rêves, étaient profondément familiers au poète. Et il savait qu'ils ne transgressent que trop facilement les lois de la vie et la désavouent. Il les attribue d'ailleurs — et c'est assez caractéristique — au « Fou » et non pas au « Poète », dans son jeu. Et il a pour ces rêves un regard de tendresse moqueuse et de sage espièglerie.

Il s'en désolidarise doublement: en les faisant raconter par le Serviteur et en les confessant, les expliquant et les condamnant lui-même. Il ne voulait pas outrepasser la sphère dévolue à l'homme ou la fuir.

J'ai dit plus haut « un homme que Hofmannsthal connaissait ». Parmi ceux qu'il rencontrait alors, se trouvait un garçon, de quelques années à peine plus jeune que lui, un garçon qui, « touché par ce qu'il y a de caché et d'éternel dans la nature », cherchait à s'en approprier les secrets, et qui, par la suite, devint un physicien et un inventeur, dont l'action allait être décisive dans le développement de la radio: Robert von Lieben. Les entretiens qu'ils eurent ensemble ont contribué à cristalliser, dans l'esprit du poète, le personnage du Fou. Lieben mourut en 1913, et Hofmannsthal a retenu et fixé son image comme celle d'un conquérant et d'un rêveur.

HERBERT STEINER.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

LE PETIT THÉATRE DU MONDE

(EXTRAIT)

LE SERVITEUR

. . . . . .

Souvent, sur cette route, endormis
ou accoudés auprès des sombres fontaines,
il rencontre les fils ou les filles
de ces pays étranges ; à leurs côtés
il se repose et de sa seule haleine
et rien qu'en soulevant ses longues paupières,
les voici déjà pris au charme,
et il les baise au front et il goûte à leur vie.
Car il sait voir la douceur et la paix de leur vie,
avec le doux balancement des feuillages,
il la voit dans leurs yeux grands ouverts.
Ils s'attachent à ses poignets
quand il s'apprête à repartir, et comme les chevreuils,
leurs regards chargés d'angoisse demandent pourquoi.
Mais il sourit, lui, et à toutes leurs questions
il n'a qu'une réponse, les yeux qu'un feu plus sombre
[anime
désignent les lointains, et il dit, le sourire sévère :
« Vous ne savez donc pas ? Tout cela n'est qu'une
J'ai rejeté tant d'écorces vides, [écorce creuse.

devrais-je rester attaché aux dernières ? »
Et déjà il reprend sa chevauchée, éperonne sa monture,
comme la mystérieuse déesse l'éperonne lui-même.
Ses yeux se posent sur le paysage
que jamais pareil regard ne toucha :
il s'adresse aux belles collines
que la vigne relie aux forêts sombres des montagnes,
il parle aux arbres, à ces platanes
que magnifient leurs hautes frondaisons :
il veut avoir leur sourire, et de sa forte volonté
faire sourdre des rochers une plus chaude
et plus parlante révélation, — tous les êtres muets,
à force de supplication, il veut les faire parler,
avoir dans son âme enivrée
le cours puissant de la vie silencieuse,
comme il a en lui la vie des adolescents et des jeunes
[filles,
comme il a en lui le secret des statues, — *posséder.*
Et il pleure parce qu'ils lui résistent.
Pour arracher cette dernière écorce,
pour chercher un chemin inouï
au cœur de la vie, il en vient jusque-là.
Dans la forteresse, de toutes la plus solitaire,
simple cube de moellons sans âge
et que cerne un fossé d'une eau profonde et noire,
il se tapit, laissant au dehors
toutes choses et laissant à la porte
tous les butins chatoyants d'une jeune vie
aux conquêtes sans borne, aux victoires sans nombre.
Seuls lui restent les instruments magiques
et les livres des profonds mystères
qui enseignent à diviser chaque corps en ses parties.
Il se met à prononcer les mots

prodigieusement insaisissables, à se laisser couler
dans l'abîme dont les bords supérieurs
en un point seulement s'éclairent
à la faible lueur de la flamme que jettent
les livres les plus profonds de Paracelse.
Viennent alors les jours pleins de merveilles :
dans la cellule nue, pour nourriture à peine
ce que prend un oiseau familier, son âme
s'élance, les ailes plus hardies, et plus féroces
les serres que celles d'un condor,
se jette sur les proies nouvelles, désincarnées comme des [ombres.
Avec la foule innombrable
qu'il porte dans son sein, il s'en prend par allégorie
à la foule innombrable du monde extérieur.
Mille flammes se rabattent sur lui,
là, là encor, enchâssées dans la vie ;
et devant lui, la ronde obscure et fraternelle
des forces entrelacées se mettent à parler entre elles,
la bouche incandescente au plus épais de la nuit :
jaillissant du flot pourpre d'un cœur d'enfant,
la merveille trouve réponse dans la réplique
d'un bloc géant de noir porphyre

. . . . . .

Quelle folie me pousse à ressusciter cette folie ?
Oui, il faut que je le dise : folie
était la fièvre merveilleuse
qui brûlait dans le corps de mon maître.
Rien n'a changé depuis ce jour,
et de ses douces lèvres il échange sans cesse
des discours avec le cœur et l'essence des choses.
Il est toute douceur, et c'est par jeu,
prétend-il, qu'il demeure encore dans son corps...

qu'il pourrait abandonner, s'il le voulait...
comme du bord d'une barque légère au fil de l'eau,
et s'il voulait, monter dans l'aubier d'un érable,
dans la tige d'un roseau.
De lui-même jamais il ne songe à se nourrir,
et il ne nous reste, jamais en place :
car il tient à voir souvent ses frères innombrables
et à demeurer leur hôte pour un temps, —
les fleuves, les arbres, les belles pierres, ses frères.
Aussi le menons-nous par les pays,
au fil de l'eau ou vers l'amont, nous deux,
le médecin que voici et moi,
doux et inoffensif comme un enfant ne l'est,
cet homme, devant qui se courbaient
servilement les beaux et les puissants du monde,
lorsqu'il courait sur les collines de la vie,
l'ivresse du vainqueur couronnant son front.

HUGO VON HOFMANNSTHAL.

Traduit par BLAISE BRIOD.

AD ME IPSUM

(FRAGMENTS)

*Nous donnons ci-après d'importants fragments d'*Ad Me Ipsum, *tels qu'ils ont paru dans* Corona, *cet équivalent germanique de* Commerce, *longtemps dirigé par Herbert Steiner. Celui-ci en a publié récemment dans la* Neue Rundchau (*novembre 1954*) *une version augmentée en se servant des manuscrits retrouvés après la mort du poète.*

Ces textes revêtent une grande importance pour ceux qui, familiarisés avec l'œuvre entière de von Hofmannsthal, sont ainsi initiés à un travail plus secret, à des correspondances d'idées, des surimpressions de visages qui donnent plus d'épaisseur à sa pensée. C'est, dit Herbert Steiner, un « essai d'explication et de représentation de soi qu'il ne cessa de reprendre et de recomposer pendant dix ans, d'abord sous le titre de Ad Me Ipsum (« Me concernant ») *et plus tard conçu peut-être sous forme de lettre; nous ne l'avons qu'en projet ».*

Il ne s'agit donc pas d'un journal, ni d'une genèse d'œuvre, comme certains écrivains ont éprouvé le besoin d'en écrire pour se justifier ou pour éclairer des textes déjà évidents et lumineux par eux-mêmes; un autre souci pousse von Hofmannsthal à jeter ces notes qui ne sont pas tant des souvenirs que des repères, des signaux d'intelligence à ses amis ou aux chercheurs. Herbert Steiner a précisé son intention véritable quand il écrit: « ... il songea à montrer de quel sentiment de la vie son œuvre avait tiré sa croissance et comment elle se présente de l'intérieur. A ses yeux mêmes, le '' cheminement en spirale '' de son évolution personnelle avait quelque chose de surprenant; son œuvre lui apparaissait une *et c'est selon cette unité qu'il la voulait définir et décrire (et peut-être se donner à soi-même quelque clarté sur des projets qui lentement mûrissaient en lui). A partir de 1916*

il se met à noter des indications allusives et des phrases-clés qui souvent se recoupent et s'entrecroisent et dont l'ensemble était destiné à quelques rares amis ».

Si von Hofmannsthal eut poursuivi son idée, dans quelle forme ces indications nous seraient-elles parvenues ? Aurait-il accentué certains traits, éclairé davantage ou au contraire volontairement obscurci l'ensemble ? Il n'a pas jugé devoir poursuivre son dessein ou ne l'a pas pu. Recueillons donc tel quel son témoignage.

Un commentaire attentif devrait comporter un répertoire des contemporains et des personnages fictifs cités dans Ad Me Ipsum. *Reconnaissons au passage, parmi les extraits que nous donnons : Stefan Georg, fondateur du* Cercle *auquel von Hofmannsthal appartint et qu'il déserta de bonne heure pour se retrouver avec Rudolf Borchardt au sommaire d'*Hesperus (*on sait que cette revue n'eut qu'un numéro auquel Georg répliqua par son* Jahrbuch) ; *Buckle qui écrivit une Histoire de la Civilisation ; Bachofen (Johann-Jakob, 1815-1887) célèbre philosophe bâlois, créateur du mythe du Matriarcat. On y voit se profiler Electre, l'héroïne de l'opéra de Richard Strauss, dont von Hofmannsthal écrivit le livret (1903) ; Sigismond, le personnage de la « Tour », etc.*

Nous avons joint à Ad Me Ipsum *quelques pages de* Carnets, *parues également dans* Corona (*n° 4 - 1941*) *et dont l'intérêt ne semblera pas moindre, le tout dans l'excellente traduction de Marcel Lecomte.*

N. D. L. R.

H. VON HOFMANNSTHAL

AD ME IPSUM

FRAGMENTS

Aussee, 19-IX-21.

L'individu et l'époque perçus comme mythes. Ce qui vit depuis l'époque de Kant en tant que sentiment universel des choses, varié, transformé, se voit en quelque manière réflété dans *Sigismond*.

Sans actions et souffrances des individus, ne saurait naître nul mythe. C'est pourquoi étaient nécessaires les événements qui se sont formés depuis 1914 ; pour que les puissances se constituent en mythes.

La formation des mythes ressemble à un phénomène de cristallisation dans une solution de sel saturé. Tout devient alors, au moment décisif, mythique, tout comme le petit chien au pied du chevalier.

Sur la vocation du poète.

Au sujet du contenu de ces quinze poèmes : il ne s'agit pas de poèmes d'amour, mais il y a le fait de se percevoir soi-même. Un ton magique.

Langage.

Sur George. Un seul contact profond avec lui en lisant les *Hymnes, les Voyages du Pélerin*. La pointe grâce à laquelle l'infini pénétre l'âme.

Sur Borchardt.

A propos du dialecte viennois. Le beau qui est en lui : la mesure. Tout s'absorbe dans cette trame. L'histoire est pauvre.

Le poète : il ne vient jamais à temps et c'est justement pourquoi il intervient à temps (ainsi ma tentative de dire avec *les deux Divinités,* ce qui est conforme au moment).

Le poète et les enquêteurs :

Y a-t-il une littérature allemande ? Monte-t-elle ou descend-elle ? Cela n'est-il pas vain ?

Oh ! oh !

Sur Molière et sur le fait que les Allemands ne le comprennent pas et pourquoi :

Ainsi, la déclaration de Tartuffe à Elmire : « *Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme* ».

A-t-on souvent exprimé autant en si peu de mots — suggéré tant de choses avec autant de sobriété... A ce sujet, le passage relatif au style de Renan : qu'il demeure *en deçà de sa pensée.*

III-22.

Adolescent, je voyais l'unité du monde, le Religieux dans sa beauté, la beauté innombrablement diverse de tous les êtres me poignait, aussi leurs contradictions intérieures, et ceci que tous étaient cependant en connexion, en rapports profonds les uns avec les autres. Plus tard, ce fut l'individuel et les forces agissant à l'arrière plan de cette merveilleuse unité que je me sentis contraint de révéler, de représenter. Cependant, je ne perdais pas de vue cette unité. (De même là où des contrastes se présentèrent comme dans la période moyenne, ainsi qu'il en allait pour l'héroïque Electre et la très féminine Chrysothèmis, ou pour le vigoureux Pierre et le faible Ygaffier : il s'agissait toujours pour moi de penser qu'ensemble ils formaient une unité, qu'ils étaient réellement *un*).

Il me fallait résoudre deux antinomies : celle du temps qui passe et de la durée — et celle de la solitude et de l'appartenance. Sans foi en l'éternité il n'est pas de véritable vie possible.

Ramsau, 30-VII-23.

« Ad me ipsum », nouvellement réélaboré et classé par paragraphes dont quelques-uns suivent ici :

Si notre époque relevait de la décadence : ... ne sommes-nous riches pourtant de tant de données inemployées, demeurées dans leur pureté originelle ? Pensons que Rome croulante était, elle aussi, pleine de tels germes de vie, intacts, mais qu'il est également un destin qui s'avance, du dehors. Par de telles pensées, nous atteignons déjà ce point d'où l'on peut s'élever au-dessus de tout.

J'ai croisé, rencontré des hommes auxquels la nature avait prodigué les dons les plus grands. C'étaient des natures d'imperator et leur sort les a abandonnés. Rien que cela doit rendre sceptique, éternellement.

Sur l'absence de portée d'époques jadis productives.

Sur le choix du métier de poète. Un homme s'est installé en forêt, écrit vingt et un poèmes. Ainsi trace-t-il, peint-il des formes, des figures, et l'instant les accueille et son sort est décidé. Mais il ne se trouve qu'au tout commencement d'un chemin extrêmement dur.

De la coordination de mes travaux.

L'un des très grands avantages qu'un profond sentiment de soi-même confère à l'artiste est celui de pouvoir choisir son entourage spirituel sans être lié au temps.

Sur le fait, pour le poète d'être lié à soi-même, sous cette forme-ci. N. est un homme de sphère spirituelle, mais il n'est pas homme d'esprit. Il touche aux choses les plus importantes mais elles ne le retiennent pas. A tel instant il a l'univers à ses ordres, il ne lui reste à peu près plus rien au suivant. Il semble comprendre les hommes, mais il doit s'avouer qu'il ne les suit presque point. Il a moins d'expérience que ses enfants ; sa dialectique ne vaut rien. Vient-il à évoluer ? A peine. Sa vanité n'est pas très grande, mais sa sensibilité l'est d'autant plus. Il est là et il n'y est pas. C'est le poète. Plus loin : il ne craint pas la mort, plutôt la vie. Il ressemble

au distrait qui, le soir, rentrant chez lui ne reconnaît pas sa maison. Le mot de C(arl) B(urckhardt) sur l'espace dans le temps pour certaines choses et non pour d'autres.

1er-XI-26.

Quelques hommes sont venus à moi qui voulaient écrire ma biographie. Une prétention singulière. Il y a lieu de penser qu'ils n'avaient pas compris de quoi il s'agissait. Il importe de conjurer l'esprit de l'époque et celui de l'individu et de pouvoir parvenir à les libérer l'un de l'autre. La sorcière d'Endor est finalement épuisée.

Les anecdotes, les lieux de séjour, les rencontres, les « influences ». Incapacité de saisir l'aventure purement spirituelle. Celui qui entame une biographie doit s'aligner sur elle. Les biographes ne peuvent saisir d'une vie que ce qu'ils ont en commun avec elle (et bien entendu avec beaucoup d'autres).

Le commencement est magie pure : préexistence.

Les *substantiae secondae :* la pièce de théâtre, le drame. Pressentiment des règles. Pressentiment de ce que ici l'on attend quelque chose du collectif, qu'on l'attend et le recherche.

Les manifestations, les mimiques sont ici envoûtées par l'exercice de l'Art, de la Poésie.

Les instants de la Puissance.

Le côté social de l'art poétique : les liens. (Début : irai-t-on vers la jouissance de soi-même...). Poussée et contrainte, tout est à ressentir.

Les relations à l'intérieur de l'espace de l'art : par exemple, avec Shakespeare, avec Calderon.

Le côté concession dans « Empereur et Sorcière ».

Ces pages sont aussi concessions. Et pour qui donc suis-je là à les écrire, pour qui suis-je tenu de les écrire ? Il faudrait ici également conjurer les esprits : telles rencontres empiriques doivent être spiritualisées.

5-IX-26.

Attitude : sociale - autrichienne (« l'intelligent et fin viennois »). Lié à une tradition. Juste milieu intentionnel. (Le comportement du *Difficile* dans un univers sans nuances). Il faut marquer ici la différence d'avec George.

A l'intérieur du Tout allemand.

Sur l'actuel de l'esprit : Sur la tradition :

Sur le planétaire : univers catholique tourné vers soi-même : comment se conçoit-on soi-même, et le divin en soi ? Tendre mystère. A la façon d'Ariel : servir en espérant la délivrance.

(De plus profonds mystères : L'Empereur dans le conte de fées et dans « Empereur et Sorcière »).

A la base de ceci : comment méditer une sphère de vie par la vue que nous prenons d'une autre sphère de vie ?

A propos de l'histoire allemande : lecture faite jadis de ses sources. Sentiment en moi ininterrompu d'appartenance au St Empire Romain. Il en va de même pour l'Italie (là aussi par les liens du sang).

10-XI-26.

L'orgueil en tant que donnée de la plus intime protection du centre. Parole de Valéry sur une nécessaire adjonction de l'orgueil chez les « spirituels » tout à fait supérieurs.

Sentiment de responsabilités concentriques. Le côté compensatoire de tout ceci : un jeu — surgissement d'une figure nouvelle. La constellation qui en résulte pourrait tout modifier. C'est ainsi que Napoléon épargnera à Gœthe une charge trop lourde. L'impossibilité de se dégager de ce jeu planétaire. Il en va de même aujourd'hui du surgissement hölderlinien.

A la « Tour » : Le Père ou l'Existant — le Gouverneur : l'Enseigneur — le Suscitateur : le moment menaçant de la matière.

Sigismond l'homme : de qui le Père attend progression, continuation : et qui le continue en effet de façon inattendue et qui se poursuit dans le Roi-enfant.

« Il en est de notre esprit comme de notre chair : ce qu'ils sentent de plus important, ils l'enveloppent de mystère, ils se le cachent à eux-mêmes ; ils le désignent et le défendent par cette profondeur où ils le placent. Tout ce qui compte est bien voilé ; les témoins et les documents l'obscurcissent ; les actes et les œuvres sont faits expressément pour les travestir » (1).

VALÉRY.

Le mythique. L'Aventurier, une figure mythique. De même Ariane.

Le mythique des hautes sphères s'accomplit dans Hélène. Aristie : Ménélas en tant que représentant de l'Occident (En Turquie, Ménélas trompé). Compensation entre Orient et Occident. (cfr l'interprétation bachovienne d'Enée). « Empereur et Sorcière », concession pure.

Ad me ipsum (relativement à mes œuvres de jeunesse), 1927.

Lutter pour le nécessaire ; ce que Hölderlin appelle le destin, το ὔστιον.

Similitude de cette préexistence — Homunculus — l'être, dont le regard traverse toute chose. L'être presque illimité à la recherche du domaine qui le concerne (A la fin il échoue près du trône de Galatée, s'efface dans l'infini).

IX-27.

« Leur popularité, leur façon d'adopter des êtres étrangers et de se communiquer à eux... » (lettre de Hölderlin du 2 Décembre 1802). Appliquer cette acception à moi-même.

(1) Cité en français dans le texte.

X-27.

Formation à traiter doucement, attentivement. Un minimum de mémoire verbale. L'Histoire-Mythe selon Bachofen. Sens du lieu. Tentative d'englobement. Attitude symbolique. Embrasser de lointaines durées.

Buckle-Gibbon. La succession de Rome à l'Autriche considérée comme vivante (Riegl, Wickhoff).

H. v. H.

Un essai de conversation.

La Tour. Représenter l'implacable essentiel de notre réalité, dans lequel l'âme pénètre, venant de quelque obscur univers mythique. A rattacher ici : cette notion de préexistence.

Traduit par Marcel Lecomte.

H. VON HOFMANNSTHAL

CARNETS 1890-95

(FRAGMENTS)

Mai 1893.

Jens Peter Jacobsen :

Ce qu'il nous révèle en tout premier lieu : une double vue des choses, en même temps réelle et stylisée.

Dans les anciens romans psychologiques (*Werther, Adolphe, Manon Lescaut*) le contenu de la vie psychique nous est simplement présenté, montré ; chez Jacobsen, la forme de cette vie est exactement observée, de manière, dirons-nous psychiatrique.

Il y a là l'entrecroisement, l'étincellement et la dérivation des pensées, le non logique, l'ébullition et le va et vient de l'âme.

Le dégoût rapide, le côté flétri et terni des choses, la joie qui nous vient des couleurs et la nostalgie des couleurs. Idéalisme névropathique.

Il décrit effectivement des choses qui échappent au descriptible des forces. Age où l'on cesse de croire qu'il puisse y avoir encore des manifestations régressives ; cet âge ne survient pas toujours violemment, de manière provocante. Il lui arrive de nous joindre, de nous gagner sans que nous nous en rendions compte. C'est là aussi un des problèmes qui se dressent menaçants du milieu même de notre vie.

Dans Werther, le sentiment qui tient le héros est poussé à l'avant-plan. Dans Shakespeare, il s'agit des passions.

Pour certains romans anglais c'est la prise de conscience moralisante qui importe, la connaissance de cette conscience chez Ibsen.

Shakespeare n'a-t-il jamais fait caractériser telle ou telle figure par des observateurs différents ?

De toutes les qualités d'âme, ce sont bien celles que nous pouvons accorder à la plante qu'il nous paraît le plus aisé de consentir : il s'agit de fantastique (rêves silencieux et nostalgiques) et de sensibilité : (*le* frémir, *le* s'épanouir, *le* s'incliner, *le* se dresser en se tordant vers le haut).

Le côté plante : le regard fixe de Lyhne dans les seigles d'or, en tant que très rare émoi végétatif. (2).

Les choses que l'on a omis d'accomplir...

Scène de *Peer Gynt* où l'enveloppent pleines de reproches, les pensées non pensées, les paroles non exprimées, les larmes non pleurées, les œuvres non créées.

ESTHÉTISME

La base de l'esthétisque est l'éthique.

Sur les rapports spirituels dans le temps très récent. Shaftesbury. Période Voltaire de la surestimation de l'intelligence, 1830-80. Victor Hugo. Période Zola de la surestimation des sens. Comment développer le sens de l'universel ? Le sens des jeunes gens est porté vers l'abstrait. Les autres, dans l'existence commune, sans aucune conscience de leur âme.

Poème en prose : des amants qui ne s'appartiennent pas sont liés d'une attache méthaphysique. Ils sont père et mère d'un enfant non-né.

La non-aimée qui, en rêve, resurgit petite fille indiciblement ravissante.

Poe. Il est extrêmement rare que quelqu'un puisse trouver en des choses si figées, la représentation de sa vision du monde. Car dans l'existence, toutes choses vont glissant et coulant. Et cela est caractéristique pour soi-même.

---

(2) Il s'agit de Nils Lyhne, le héros du roman du même nom de J.-P. Jacobsen (N. du T.).

1894. Quelques-uns entendant la vie comme issue de l'amour, d'autre comme née de la méditation. Et moi, je la vois peut-être liée au rêve.

Juin — l'Esthétisme anglais en tant qu'élément de notre culture. I. Première rencontre : une singularité, une certaine affectation, port du costume, etc. II. *Intentions,* d'Oscar Wilde : forte magie narcotique, sophistiquement séduisante, paradoxale sans élégance. Réaction contre l'utilitarisme anglais. III. Ruskin, Pater, Madox Brown, Rossetti, Burne Jones — liens profonds avec la vie de l'âme ; le tout à considérer comme un essai de culture intérieure.

26-XI.

De nombreuses corvées à l'écurie. Il faut se lever à quatre heures du matin. Dragons et chevaux dormant à la façon des morts, sur la paille (3).

Aujourd'hui il y avait de la neige dans la cour de la caserne, puis ce fut le dégel ; il y eut de la boue et du vent, comme en mars. « Mon printemps », me disais-je, et une venait, prenant, jusqu'aux larmes, le sentiment de l'éphémère de la vie.

7-I-95.

Etat d'irritation très poussée. De toute part, surgissent, affluent, en vagues successives, les éléments d'existence en forme de sphères. Actéon.. La guerre japonaise se rapproche, grouillante. Quelques hommes campent dans un verger. Des morts sur un champ de bataille désert, au bas d'une pente rocheuse. Des groupes tentent de se cerner sur les rives d'un fleuve. Deux amis : un jeune homme, l'autre, presque un enfant. Des bêtes ; souris du désert aux larges oreilles, aux regards puérils et pleins d'antique finesse. Des cerfs.

Les Hollandais anéantissent les familles royales à Batavia.

---

(3) 1894 est l'année du service militaire de von Hofmannsthal (N. du T.).

Janvier 1895.

Le roi Cophetua : de sa main lasse choit la couronne ; c'est sa belle ville d'Arles avec ses hautes murailles, ses étangs, ses quais aux pavements carrés, ses grandes arènes romaines et ses quantités de taureaux noirs, et l'église de Saint-Trophime et les Alyscamps, et ses petites maisons jaunes dans la nuit avec des courtisanes blanches comme cire, derrière de petites fenêtres au fond de ruelles contraintes, et les angles des ruelles ; les rives du fleuve, à quoi s'attachent les nostalgies de son enfance, et les chères maladies : fièvres et froids soudains, et les rivières chéries au loin, au cœur de leurs vallées rocheuses, sous un crépuscule jaune, noir, et toutes ces statues aimées sans raison, et les paysages lointains, vus de la tour des arènes, et la pensée de la souffrance des autres — c'est tout cela qui tombe, s'écroule de lui et le laisse complètement solitaire.

Ce sentiment d'absolue solitude, ce sentiment d'être retranché totalement du passé de la vie, il m'est arrivé de le ressentir très fortement, une nuit de mon service militaire, dans la cour immense, terne de la caserne. Tout se trouvait aboli, disparaissait sous une manière de demi-sommeil de petit enfant vagissant, et sous les coups de gueule monocordes des hussards.

Göding, 19. V. — L'Empereur Maximilien. L'Empereur actif à une vision de l'inactif (Otton III).

Göding, 25 V. — Au jardin de Gethsemani. Sentiment d'être complètement abandonné. Tout à fait inaccessibles, ces dormeurs.

Le monde des mots, un monde d'apparences, enfermé en lui-même comme celui des couleurs, et, comme le monde des phénomènes, il est coordonné. C'est pourquoi aucune « insuffisance de l'expression » n'est concevable. Il s'agit d'une transposition.

28. V. Poésie (Peinture) : c'est, avec des mots (des couleurs), exprimer ce qui, dans la vie, se manifeste, se traduit de façon complexe par mille moyens. Transposer la vie. De là vient que le dialogue *photographié* est aussi faux qu'une image sertie de pierres précieuses.

Göding, 30. V. L'Empereur Maximilien chevauche : cela est bien ainsi. Des bouleaux sur le ciel nocturne. Les tours de la cité réelle. Dans le lointain qui s'assombrit qui se fait invisible, il y *ma* ville d'Innsbruck, *ma* Vienne, *ma* guerre turque, *ma* couronne papale. C'est une journée de bon travail. Très bien, ces cavaliers débouchant tous ensemble de ces chemins creux. Très bien ces trois canons, fondus par moi, mis en position et pointés. J'ai parlé en sept langues différentes avec sept capitaines de mon armée et chaque fois éprouvé profondément par là le caractère du peuple, de mes peuples ; relu trois pages de ma *Marche Triomphale* et corrigé en l'une d'elle quelque chose d'essentiel ; (l'après-midi, chasse étrangement heureuse, en pleine solitude) et dans ces moments, ressenti la grandeur de ces époques passées et me suis moi-même perçu, intervenant après tant de *sacratissimi antecessores*. Et alors surgit à ma vue, l'image de ce tout autre Empereur : saint et silencieux, en chasuble sacerdotale et ganté d'or, et qui priait sur un îlot humide près de Ravenne, et qui priait pour *tous*, et qui, pour tous voulait être plus qu'un capitaine de l'armée ou un Maître de l'artillerie ou un connaisseur du passé, plus haut d'esprit et plus saint.

Vienne, 5-VI.

Le problème de Browning : apprécier l'homme méditant (l'artiste, l'intrigant mondain, le philosophe, le médecin) en tant qu'unité esthétique, en tant que valeur déterminée de couleur, de ton.

Paracelse sur le mystérieux régent de notre vie : « notre esprit qui n'est pas en nous et qui s'est installé dans les étoiles supérieures ».

Le vrai Moi, le grand Moi.

Le véritable processus du cours transcendantal de l'univers ; notre fantastique et dans ses représentations les plus hardies, se laisse pourtant aller à l'imparfait, au banal (4).

(4) Cfr. à cet égard Paracelse: *Traum von grosser Magie*. Hofmannsthal connaissait-il ce passage d'après Schopenhauer ? (N. du T.).

Il faut glisser, ne pas appuyer la vie (5).

Göding, 4. VII. Exprimer la pensée de la pérennité de tout ce qui fut dans une grande composition.

L'étoile fut, il y a très longtemps, et elle est présente aujourd'hui. C'est là quasi un conte pour enfant. Pour l'enthousiaste, les traces et signes de Michel Ange à la Sixtine.

Une ville, telle une indéfinie survivance.

planetare loquantur
infans loquitur
urbs quædam aut ipsissima loquitur
poeta loquitur.

Göding, 7. VII. Paraître — jadis : vivre par la forme ; attrait du théâtre.

Signifier — plus tard : accomplir, au sens dynastique.

(Traduit par Marcel Lecomte).

(5) En français dans le texte.

LE RECALCITRANT

I

Vois flamber et s'envoler
Les palais de la verdure
Barrages d'artillerie
Des pommes et des châtaignes
La dernière feuille crie
Comme une grive engluée
L'azur s'enrhume. Le jour
Est rongé par les deux bouts
Les remorqueurs de la pluie
Renâclent. Il faut partir

Pour les pays de lumière
Les Babylones du rêve
Les Ninives du désir
Suis-moi. Je te conduirai
Au cœur de la forêt rouge
Dans le château de la Belle
Endormie et qui t'attend
Dans une tour hors du temps
La Belle, c'est toi, la tour
L'immensité de l'amour.

— Pour y loger ma famille
Je préfère une maison
Qui ne soit pas si possible
Une injure à la raison.

II

Les arbres sont une épure
Sur les pages de la neige
Un vol de sansonnets trace
Des modèles d'écriture
Le géomètre du froid
Pour soigner ta nostalgie
De la pureté cisèle
Les madrépores du givre
Comme une femme ses bras
La nuit va t'ouvrir son livre.

Tu vas comprendre son règne
Incontestable vers quoi
Ce qu'il y a d'ombre en toi
Te pousse même au soleil
Ton désir attisera
Les fourmilières d'étoiles
Apiculteur de l'amour
Je te ferai récolter
Aux ruches des nébuleuses
Le miel de l'éternité.

— La nuit, les astres, le givre
Ce poème est bel et bon
Parlez-moi du droit de vivre
Je préfère du charbon.

III

Le vent du printemps emporte
Les guenilles de l'hiver
Réveille les branches mortes
Pour les assises du vert
Fais peau neuve aussi vieil homme
Tes ongles sont des bourgeons
Tes oreilles vont fleurir
Sens dans tes mollets courir
Les insectes réveillés
Par le pivert de ton cœur.

Sois le vent, sois la rivière
Sois une herbe, sois un homme
Mais d'abord sois le printemps.
Le printemps, c'est la matière
Qui par les arbres fleuris
Par le délire de l'herbe
L'embrasement des oiseaux
La fougue des filles neuves
Se fait amour et s'abreuve
Amoureusement d'azur.

— Je comprends mieux la lumière
Lorsque j'ai le ventre plein
De vent, d'aurore, de pierre
Sous les espèces du pain.

IV

Triomphe de la verdure
Règne de la liberté
As-tu l'oreille si dure ?
Les fanfares de l'été
L'annoncent et le soleil
L'affiche sur tous les murs
La mer, la forêt, l'azur
Te promettent leurs merveilles
Dont la première, crois-moi
C'est d'avoir le temps de vivre.

L'éternité que je t'offre
Je la taille dans l'étoffe
La plus humaine qui soit
Elle est la fraîcheur du soir
Sa gorge, c'est la forêt
Ses pieds sont des tourterelles
Ses cuisses, c'est les vacances
Et son ventre c'est la mer.
Sens-la chaude entre tes jambes
Qui chavire et te dissout.

— Vacances. Belles affiches
Fille nue au bout du rail
Ma voiture est un pois chiche
Je préfère du travail.

PIERRE MATHIAS.

EMMANUEL RONCE

TRAIN DE BANLIEUE

Japon

Eclairé çà et là, maigrement polychrome,
l'escalier des toits monte dans tous les sens.
Courbe d'une rue, éclair d'une vitre,
piles de béton, orties et cahutes,
aucune allusion aujourd'hui n'est perdue...

Et que des joncs soient verts, qu'une butte pelée
tende au ciel trop haut tous ses pins ascétiques,
entre elle et le nuage en route vers le Monde
l'exilé voit sa vie, en jaune, à la portière.

Le train raccorde tour à tour
le canal à la rue et la tristesse au pont,
au banc l'indifférence, au pylône la joie

dans un grand chahut fer sur fer
froid sur froid
de vitesse et de soir et d'informes regrets.

PETITE SONATE

DITE DU GLACIER

(XV^e^ Arrondissement)

L'appel des consignés hallucine l'oreille.

Bancs du square !
Brûlez aux feux blancs des juillets défunts.

. . . . . .

Passé le seuil,
comme âcrement parfumait l'ombre peinte
en trois tons alléchants, ta sciure élastique
O sanctuaire.

La Fraîcheur, un doigt sur la bouche,
écoutait des pas au sous-sol.

. . . . . .

O sourd remords, délicieuse angoisse
du devoir sur Pascal à remettre demain
— me serez-vous rendus, moqués par ces trompettes
d'un régiment dissous (ou par l'Eté narquois ?)

si fermant assez fort mes yeux emplis de larmes
sur le trottoir témoin d'enfantines orgies
je hume ce relent de mort et de framboise ?

DECALAGE

Comme un vin, mon amour, garde en toi ces soleils
fougueux, où tiédissait la rose de sa bouche.
Préserve l'août, retiens sa brûlante saveur
et sa puissance dans la peine et le délice.

De la pente de l'an je redoute le pire :
tu n'as que faire de sa grâce empoisonnée.
Ne va pas t'accorder aux suspectes douceurs
des obliques rayons,

ne t'en va pas flairer
telle l'odeur d'un mort trop beau qui sourirait
doux-amer,
le parfum des petits chrysanthèmes.

ETUDE EN PEU DE TONS

Ile Saint-Louis, face Nord

S'ils ont gémi, la nuit durant, les pauvres morts
de la maison étroite au bout du Pont-Marie,
tout est calmé,
plus rien n'agite les regrets,
collés à l'envers, feuilles mal tombées.

Locomotive à l'Est, et l'humide sifflet,
et la bise, picarde en son relent de coque :
rien que d'allègre ; et la peau froide, et le sang vif,
l'économe folie, un lyrisme de Suisse,
s'élance vers un jour tout pareil rive droite.

S'ils ont devisé, jasé sans se plaindre,
s'ils ont soufflé dans leurs doigts de laquais,
s'ils ont battu contre les bornes la semelle,
s'ils ont ponté leur soûl à la chandelle,
s'ils ont brûlé des bois chuintants d'hiver,
s'ils ont baisé de frileuses beautés
toute la nuit, au clapotis des eaux,
les autres morts, ceux du tournant du quai d'Anjou,
tout est calmé.
La brume est à peine morose,
portant l'Ostensoir de la Cendre Rose.

Mais que, cédant aux tons frais des boutiques,
aux pharmacies, aux plantes vertes des
concierges à radio, se tenant soudain cois,
intimidés par l'odeur du calorifère,
et par l'éclat des chauffe-bains 1920

les morts, tous les morts du dix-neuf
quai de Bourbon
feignent que l'enfant mort hier en dormant
soit le premier,
et dans leurs cages les serins
le premier son, dans l'air si pur, entre ces pierres,

crains tout alors du vent si haut,
de l'eau si large,
de l'argent
des arbres
et des blancs faux
d'ombre et de marbre.

Avant que ne se ravise
la pierre pétrie
d'antiques regrets,
sur les degrés
fléchis, gauchis,
avant que ne sonne
l'heure tant branlée,

descends toujours outre,
avec les bateaux,
va sous les Watteau
de Passy, d'Auteuil,
poursuivre le sourire empoisonné
d'avril.

EMMANUEL RONCE.

GUZINE DINO

LITTÉRATURE ANATOLIENNE

Un petit livre, publié en 1949 par un instituteur de village, paysan de dix-neuf ans, bouleversa l'opinion publique. Toute la presse en parla, les milieux lettrés et politiques en discutèrent: le nom de l'auteur Mahmout Makal, devenait célèbre. La presse divisée loua et accabla l'écrivain inconnu, allant même jusqu'à pousser les autorités administratives à mettre ce jeune instituteur en prison.

Quelles raisons à cette émotion? Mahmout Makal avait simplement publié ses notes et impressions concernant le petit village où il enseignait, à l'école primaire. C'est parce qu'elles mettaient à jour toute la vie rudimentaire d'un village anatolien, parce que, transmises par un paysan même, elles venaient directement *du village* qui, pour la première fois depuis des siècles apportait son témoignage littéraire que ces notes atteignirent et touchèrent pour la première fois tous les milieux de l'opinion, et à une telle échelle.

Cependant un fait littéraire se développait parallèlement aux aventures du jeune Makal. Après un court séjour en prison et quand il fut établi qu'il n'avait commis rien d'autre qu'un bon livre, le jeune paysan vit son succès exploité par les éditeurs qui ne réclamaient plus que des récits ayant trait à la vie rurale, à la réalité anatolienne. Ainsi, une littérature, qui se préparait d'ailleurs, avant Makal et se formait déjà dans de jeunes revues à tirage limité et dans des revues scolaires de l'Institut Villageois où Makal lui-même avait fait ses débuts), se trouva être brusquement une littérature de premier plan qui révéla tout un groupe d'écrivains, jeunes paysans pour la plupart.

Ce qu'on peut appeler la matière, ou les thèmes anatoliens présente un intérêt indiscutable pour la prose turque qui semble avoir trouvé dans cette jeune tendance une sève nouvelle. Pour la première fois, une matière qui correspond à la vie nationale, trouve une voie directe dans l'expression littéraire. Et ces thèmes ruraux, ces observations prises

sur le vif, ces faits et anecdotes, ces paysages aperçus, ces lieux décrits à travers la sensibilité d'artistes paysans, avec la richesse, les formes syntaxiques, la variété, le dynamisme d'une langue qui leur est propre, imposent une nouvelle conception littéraire. Littérature neuve, spontanée, directe, qui arrache l'écrivain turc à la composition conventionnelle. Dans l'expression de la dignité et de la résistance du paysan, se découvre le lyrisme collectif du désespoir, proche du mythe ou de l'épopée mais qui, dans son tragique bouleversant, fait partie de la vie quotidienne du village anatolien.

Ce n'est que très tard, à partir de 1870, c'est-à-dire bien après la réforme du Tangimat que le genre du roman, ou de la nouvelle, apparaît dans la littérature ottomane, introduit par de jeunes écrivains revenus de France. Cette première génération d'écrivains novateurs comme Chinasi, N. Kemal, A. Mithat, Sezaï bey, Abdulkah Hamit, Redjaizadé Ekrem, tous intellectuels appartenant à l'élite, ne se soucie que de créer une littérature à l'imitation de la littérature française, afin de rompre avec la tradition arabo-persane, et surtout avec une littérature de caractère médiéval, au contenu légendaire et fantastique. Cette génération et les suivantes se débattent dans des controverses de fond et de forme sans jamais tenir compte de la réalité anatolienne, de son inépuisable trésor folklorique, de sa langue, de l'existence même de sa population. Celle-ci, presque totalement analphabète, ne s'exprimait qu'oralement. Elle vivait dans des conditions sociales rudimentaires, écrasée par une administration sans scrupules. En outre, le vocabulaire et la syntaxe de la langue littéraire de l'élite, alourdie d'arabe et de persan, ôtaient toute possibilité de contact entre le lettré et le peuple.

Certes, le thème anatolien, — et la simplicité dans l'expression littéraire — apparaît dans plusieurs écrits pendant ou après la guerre de l'Indépendance de 1919, mais par des écrivains étrangers à la langue, aux mœurs, au climat, au paysage villageois. Ces œuvres restent des ébauches. Si leurs auteurs ont ouvert une voie vers un monde ignoré jusque là de la littérature, la réalité psychologique, sociale ou plastique, la sensibilité et la valeur humaine de la vie anatolienne n'apparaissent que partiellement dans les œuvres de cette époque. Après elles, un monde vivant sa vie primaire, héroïque, au seuil de la civilisation, restait à découvrir dans toute sa complexité.

Découverte entreprise par le groupe des jeunes écrivains paysans qui appartiennent à ce monde — et aussi à cette génération qui a bénéficié de la réforme de l'enseignement, de l'adoption des caractères latins en imprimerie, de la lecture des journaux jusque dans les provinces, de la traduction des romans étrangers. Paysans pauvres, chacun d'eux porte en lui la conscience de sa détresse sociale séculaire en même

temps que sa dignité venant d'une espèce d'humanisme basé sur la souffrance collective — mais enfin, sachant lire et écrire, héritiers du folklore qui enrichit leur talent, ayant connu les traductions de Zola, Tolstoï, Tchekov, Gorki, Panaït Istrati, Steinbeck, Caldwell. Guidés par les œuvres d'écrivains turcs comme M.-Ch. Esendal, S. Ali, O. Kemal, S. Kocagöz, J. Tarus, K. Bilbachar, A. Dino, tous profondément préoccupés par les problèmes anatoliens, ces jeunes gens n'ont pas hésité à décrire leur réalité, leur vie, plus peut-être par désir de la faire connaître et exposer leurs souffrances, que par tendance littéraire.

Nous assistons ainsi à un phénomène rare : la création d'une nouvelle littérature non plus de la part de l'élite cultivée, mais des représentants de la masse qui commence à prendre contact avec la culture. Une littérature qui porte en elle tous les problèmes du relèvement national et de la lutte contre l'ignorance, les insuffisances matérielles, le fanatisme religieux, les coutumes archaïques.

Il est malheureusement impossible de rendre en français la déformation dialectale et la simplicité d'expression du style de ces jeunes écrivains. Mais leurs récits portent en eux une telle valeur d'action poétique, qu'une traduction, même insuffisante, donne une idée de leur talent.

La nouvelle que je présente ici est de Yachar Kemal ; ce jeune écrivain originaire d'Adana est un spécialiste des sujets anatoliens qu'il traite dans le *Djoumhouriyet*, un des plus grands quotidiens de Turquie. Il vient de publier un roman sur le thème des rizières du Sud, et un volume de reportage sur le problème forestier en Turquie.

GUZINE DINO.

YACHAR KEMAL

LE BÉBÉ

Il marchait si vite que la poussière lui montait jusqu'à la taille. Le soleil qui tombait d'aplomb l'avait complètement abruti. En marchant il se balançait parfois ; la poussière chaude comme de la braise qui lui entrait par les fentes de ses souliers lui brûlait les pieds.

Ismail ronchonnait vaguement sans cesse, tout en marchant. Dans ses bras un bébé enveloppé dans un châle multicolore. La tête du bébé pend par dessus le bras droit d'Ismail, son visage est tout rouge, comme de la viande. Les yeux du bébé sont clos. Son cou est tout mince.

Avec la poussière jusqu'à la taille Ismail marche et ronchonne. La sueur qui traverse sa chemise rayée, mélangée à la poussière devient une espèce de boue. Par ci par là, on voit des botteleurs, des moissonneuses-batteuses. Leur bruit envahit tout.

Ismail se dirigea vers le champ voisin où femmes et hommes bottelaient. Il déposa ce qu'il portait au-dessous du chariot, sur la terre mouillée. Un chien jaune, la langue pendante, sommeillait à côté. Il grimpa dans le chariot, prit un bol d'eau au tonneau, renversa la tête et but ; il fit couler ce qui en restait sur sa poitrine découverte et poilue. Il s'assit en s'appuyant sur la roue. Il allongea ses pieds. L'orteil lui sortait par la fente du soulier; en dessous il était tout crevassé, l'ongle long et fendillé.

Plus loin, une femme parmi les botteleurs s'avança vers le chariot pour boire de l'eau. Arrivée au chariot elle changea de visage : elle avait le menton pointu ; elle ouvrit ses grands yeux noirs :

— Quoi ! Ismail, mon frère, dit-elle, qu'est-ce que tu cherches ici

Elle lança un regard sous la voiture :

— Ah ! dit-elle, ah ! ma Zala. Ah ! dit-elle, ah ! ma Zala aux yeux cerclés de khol. Il n'y avait pas une comme elle.

Elle sortit son sein qu'elle appuya à la bouche du bébé. L'enfant prit le sein.

— Regarde, Ismail, dit-elle, l'enfant prend le sein. C'est la faim qui le met dans cet état. La chaleur l'a mis en nage. J'irai appeler Huru pour qu'elle l'allaite. Ses seins sont pleins ; comme elle a laissé son gosse chez elle, depuis le matin elle se tire le lait.

Elle enleva son sein de la bouche de l'enfant.

— Il ne lâche même pas un sein desséché. Huru, ma fille, Huru, ma fille viens donc !

Huru quitta le groupe de travailleurs.

— Viens donc, Huruuu ! c'est le bébé de Zala. Viens l'allaiter, Huruu !

Huru prit l'enfant, tourna le dos :

— Ah ! dit-elle, ce qui t'est destiné personne ne peut le prendre. Je ne pouvais plus tenir... mes seins étaient gonflés ; encore un peu je le tirais par terre. Ce qui t'est destiné...

La femme au menton pointu :

— Il n'y avait pas une comme Zala. Il n'y avait pas une pareille à Zala. Quand nous étions jeunes filles nous binions ensemble. Son visage était rieur... Et les cheveux qu'elle avait ! De quoi remplir les bras... Des cheveux mauves... Son seul défaut était qu'elle ne pouvait marcher pieds nus ; si elle ne trouvait rien, elle s'attachait des chiffons aux pieds, et encore ça ne servait à rien. Son seul défaut... elle ne pouvait marcher pieds nus...

Huru sépara l'enfant de son sein. Les yeux de l'enfant étaient toujours fermés. Son menton seul bougeait. Sur son menton, par ci par là autour de sa bouche, il y avait encore des traces de lait.

— J'en pouvais plus, j'allais tirer mon lait par terre.

Elle soupira.

— Ah ! Zala, dit-elle, son enfant devait-il rester aux mains d'autrui ?

Celle au menton pointu dit :

— Mon frère, comment qu'elle est morte Zala ?

Une ou deux femmes qui avaient vu l'enfant dans les bras de Huru, laissant leur travail, s'approchèrent du chariot.

Avec ses cheveux blancs débordant de son voile déchiré la mère Hava dit :

— Quoi ! c'est le bébé de Zala, pauvre Zala !

Quelques larmes lui tombèrent des yeux.

— Ah ! ma Zala aux yeux cerclés de khol, aux yeux tout noirs, t'avais pas de chance... Comment qu'elle est morte la petite ? comment qu'elle est morte ?

Elif la brune, courte de taille, pas plus grande que ça, aux joues creuses :

— Comment qu'elle est morte, Ismail ? comment as-tu fait ?

Ismail ronchonnait tout le temps ; il avait la tête baissée. Il se leva. Avec la main il s'épousseta par derrière, prit l'enfant des bras de Huru, le coucha dans ses bras, et tranchant :

— Elle est morte, dit-il, je l'ai amenée au médecin, elle est morte quand même ; je lui ai fait faire des piqûres, elle est morte quand même.

Il marcha vite, très vite. Le large chalvar noir et déchiré sur ses longues jambes, flottait ; par les déchirures on voyait son caleçon blanc. Il laissa les femmes qui le regardaient, stupéfaites. La mère Hava bougea lentement ses lèvres plissées.

— Le garçon est malheureux. Le pauvre ! voyez comme il est en peine ! il pleure du sang. Il n'a pas osé nous regarder, comme s'il avait lui-même tué sa femme.

Celle qui n'était pas plus grande que ça, aux joues creuses, la femme brune :

— Eh bien ! bonne mère, il n'a pas pris de soin de Zala ; il n'en a pas pris soin... le maudit ! qu'il se promène ainsi, l'enfant aux bras ; qu'il se promène de village en village... qu'il se promène. Pendant vingt jours il ne l'a pas amenée... il ne l'a pas amenée au médecin... le délire lui est resté dedans... moi j'en sais rien... le délire qui a pourri dedans... y avait-il

une autre comme Zala ? Si la vieille Eminé n'était pas morte, aurait-elle sacrifié Zala à cette brute d'Ismail...

Huru assise :

— Il est resté aux mains d'autrui le pauvret. Il ne se mêle de rien, c'est un brave garçon Ismail.

La mère Hava :

— Trouvera-t-il quelqu'un pour s'en occuper ?

Celle au menton pointu :

— Mais qui va s'en occuper ? Chacun n'arrive pas à soigner le sien propre. Vois Huru, son enfant comme une rose, elle l'a laissé à la maison pour venir. Là-bas l'enfant affamé bourdonne comme les mouches, elle ici, donne son lait à la terre... elle ici... par terre... L'enfant de Huru n'en sortira pas... elle le rejoindra le soir avec son lait comme du sang...

S'appuyant des deux mains au sol Huru se leva.

— Est-ce que je viens de mon gré ? Maudite soit la misère ; ai-je du plaisir à venir ? nous crèverions tous de faim... à la merci d'autrui... servir le mauvais... tu le sais bien, ma sœur... si je faisais à mon gré...

La mère Hava dit :

— C'est dur... servir le mauvais est pire que la mort.

Celle au menton pointu :

— De plus, la vieille est aveugle. Comment fait-elle pour soigner l'enfant ?

N'est-ce pas, Huru, ma fille ? Ses yeux ne voient pas !

— La vieille adore les gosses elle en est folle... elle tourne comme un oiseau sur lui. Près d'elle les enfants ne pleurent jamais. Quand un gosse pleure à mourir, porte-le près de la vieille ; il se tait soudain. Elle adore les gosses... elle chante de ces berceuses !...

Elif la brune :

— Elle ne laisse pas pleurer un gosse ! Qu'une mouche s'acharne, qu'une grosse mouche dévore l'enfant, elle n'en sait rien... il faut qu'il pleure pour qu'elle le sache !... Que peut faire la vieille ? elle ne

voit pas ! Elle adore les enfants mais que peut-elle faire ? Il paraît que souvent croyant porter le biberon à la bouche du bébé elle le lui fiche sur l'œil.

Après, elle regarda derrière Ismail, longtemps :

— Où va-t-il Ismail ? où amène-t-il l'enfant ? Qui va s'en occuper ? Personne n'arrive à s'occuper du sien propre... c'est la saison du travail...

La mère Hava :

— Il a un oncle. C'est eux qui le prendront sans doute. Eux le prendront.

Celle au menton pointu qui s'en allait vers les travailleurs revint sur ses pas :

— Peuh ! comme si chez son oncle il y avait des femmes pour s'en occuper. Que Dieu ne laisse vivre aucun enfant après sa mère.

La mère Hava :

— Pourquoi mon Dieu n'est-il pas mort avec sa mère ? Pourquoi ? Pourquoi l'as-tu laissé survivre à sa mère ? mon Dieu ? Mon Dieu le monde se repeuplera-t-il avec un orphelin, mon Dieu ? Ah ! Zala... à cette saison de travail... que fera Ismail ?

Le soleil était au zénith. Des nuages de poussière avaient tout envahi. Là-bas au loin, de l'autre côté du village, une fumée toute mince, toute droite s'élevait imperceptiblement. La plaine immense brûlait resplendissante ; bronzée par la lumière brutale, elle miroitait. Plus loin, brilla la pièce métallique d'une moissonneuse-batteuse au travail ; Ismail en fut ébloui ; la sueur lui brûlait les yeux. Il vit au bord du chemin un mûrier tout blanc de poussière ; c'est à peine s'il avait une ombre ; il s'y dirigea. La tête de l'enfant pendait par dessus son bras; son cou tendre devenu tout mince s'était allongé. Il installa l'enfant au pied du mûrier. Quand à lui, sans s'asseoir il ôta sa chemise et la tordit. Il la porta ensuite et l'étendit sur les ronces presque invisibles sous la poussière. Les bords de son chalvar étaient couverts de boue ; il le secoua.

Le bébé geignait. Son visage et ses yeux étaient couverts de mouches noires, il les éloigna en frappant fortement des mains. L'enfant ne cessa de geindre. Ismail berça l'enfant.

— Dooo mon petit, dooo, dooo.

Le gémissement continua.

Vite il tira la chemise mouillée du buisson et l'enfila. Il marcha... La poussière cachait Ismail jusqu'à mi-corps. Le cou de l'enfant pendait... L'enfant geignait avec une voix toute menue, comme un gémissement.

Un camion passa sur la route. Pendant un bon moment tout le long de la route un nuage de poussière resta suspendu en l'air. Quand Ismail sortit du nuage de poussière il sentit une forte odeur de marais. A droite, jusqu'au bord du village, s'étendait une surface verte, la rizière. Dans le fossé du bord de la route, une eau stagnait, recouverte d'une couche de poussière crémeuse ; l'immense terrain de la rizière s'embrumait sous le soleil brûlant.

Au bord de la rizière, c'est-à-dire sur le côté qui touchait le chemin, se tenait un vieux porteur d'eau à barbe blanche, sa bêche à la main, sa veste sur son dos, la taille voûtée ; les gouttes de sueur qui couvraient son visage se voyaient de loin. Ismail le dépassa vite. Sa tête penchée vers la tête de l'enfant, il regardait fixement.

Le porteur d'eau dit:

— Dis donc, dis donc voyageur, elle pend, la tête de l'enfant.

Ismail ne l'entendit point. Sa tête immobile, il marcha et s'en alla.

Le porteur dit :

— Quelle malédiction, et parlant tout seul « quelle malédiction ! C'est dur ».

Ismail entra au village comme un fou. Dans les rues poussiéreuses et étroites s'entassaient de grosses bouses de buffle. Dans l'enclos autour des huttes enduites de terre, et plaquées de bouse, il y avait des poules, bec ouvert, langue dehors, ailes pendantes, qui s'ébattaient pleines de poussière; des chiens somnolaient, tirant leur longue langue rouge. Au village, on avait beau chercher un arbre, il n'y en avait pas un. Sur les bords des fossés il y avait bien des petites ormilles mais elles étaient presque invisibles sous la poussière et de toutes façons on ne pouvait pas dire que c'étaient des arbres. Elles étaient courtes comme des buissons.

La maison de l'oncle d'Ismail était au milieu du village ; c'était une hutte de jonc recouverte d'herbe, la haie droite en retrait.

Devant la porte, sous une voiture, sans peinture, aux bois fendus et aux jantes rouillées, il y avait des poules et des chiens allongés. Une cane promenait derrière elle ses canetons en pelote. La porte était ouverte.

Une femme, grande, et qui paraissait volumineuse de loin, dormait les jambes tirées vers son ventre, la tête appuyée au seuil.

Ismail, la tête penchée sur l'enfant, le visage défait, s'arrêta ainsi. L'enfant n'avait pas cessé de geindre. La femme leva lentement la tête. Un essaim de mouches noires s'envola. Elle se frotta les yeux. Sans reconnaître Ismail, elle dit d'une voix douce :

— Qu'est-ce que c'est ? Pourquoi n'entres-tu pas? Ne reste pas au soleil. Ismail n'entendit pas. Sa tête restait penchée sur l'enfant. Son ombre tombait devant la porte, sur la poussière grisâtre, sur le fumier. Une ombre toute sombre, grandeur d'une moitié d'homme.

La femme se leva. Elle semblait recouvrer ses sens.

— Quoi, Ismail ? C'est toi mon gas ?

Elle prit l'enfant dans ses bras. Ismail ne bougeait pas. Le bébé geignait.

— Dooo bébé, dooo... ne pleure pas. Entre Ismail. Tu brûles au soleil. Il verse du feu. Viens, mon gas. Mon pauvre ! Elle posa le bébé sur une toile de sac, toucha le bras d'Ismail.

— Ismail, mon petit, entre, mon pauvre. Tu es tout en nage dans la sueur, en nage.

Les yeux d'Ismail étaient vitrifiés. Oui, comme du verre. Il entra et comme si ses genoux ne tenaient plus, il s'effondra. La femme regarda Ismail.

— Mon petit, dit-elle. Laisse ! Tout arrive et l'on ne meurt pas avec les morts. Zala était une brave femme. Mais qu'est-ce qu'on y peut. On ne meurt pas avec les morts. Mon petit, soit raisonnable. On ne meurt pas avec les morts. Y a-t-il d'homme qui ne perde sa femme et y a-t-il de femme qui ne perde son homme ? Une fois sur mille, mon petit. Ten fais pas... Sais-tu dans quel état tu es ? As-tu la moindre

idée comment tu es ? Ce qui est fait est fait. Toi, occupe toi de ton travail. On a appris ça, ton oncle s'est chagriné ; il paraît que tu avais pris ton gosse dans les bras, ,sur les deux bras, Ismail, tu le berçais tout le temps... tu le berçais comme un fou, tout le temps... ça a chagriné ton oncle... Nuit et jour l'enfant est dans les bras d'Ismail, disait-on, il le berce tout le temps. Tu te fais du mal comme ça, mon fils.

Le visage long d'Ismail s'était allongé davantage, il était noirci. Il semblait hors de lui, assis sur la terre mouillée, près de la porte. Il appuya ses reins au mur.

— Tante, dit-il, ma bonne tante... ça me tue... ne le laisse pas geindre... ne le laisse pas...

La bonne Djennette prit l'enfant qui était par terre entre ses bras Les cheveux de la femme Djennette étaient tout blancs, avec quelques rares cheveux blonds ; mais le reste était blanc comme du lait ; sa taille toute menue et courbée en avant était enveloppée d'une vieille ceinture aux franges effritées, datant de qui sait quand. Ses yeux étaient brillants et tout petits. Son menton volontaire comme celui d'un homme donnait à son visage un air dur. Elle berça l'enfant dans ses bras :

— Doo mon petit, dooo mon orphelin... dooo mon malheureux... dooo.

Elle va et vient d'un bout à l'autre de la hutte en berçant le bébé dans ses bras... elle va et vient...

— Dooo mon malheureux, dooo... dooo, mon orphelin, dooo.

L'enfant geint sans arrêt comme si on l'avait remonté.

— On dit de toi Ismail que tu n'as pas soigné Zala, qu'elle est morte de mauvais soins... que tu l'as fait travailler grosse comme elle était... jusqu'au dernier jour. Quand l'enfant est né tu l'as jetée dans une étable... personne ne l'a soignée... toute seule... honni soit qui mal y pense... voilà ce qu'on raconte.

Une ombre s'avança de dehors. La petite Deundu, aux épaules étroites, aux fortes hanches, lourdes dans le chalvar noir et large, entra. Ses cils et ses sourcils étaient touffus. Ses lèvres avaient toujours un sourire qui laissait voir ses dents blanches ; elle avait d'énormes yeux... l'ombre de ses cils lui tombait sur le visage. Elle avait des fossettes. Elle prit le bébé des

bras de Djennette. Elle tourna le dos, sortit le sein, le mit dans la bouche de l'enfant. L'enfant pris le sein. Il cessa de geindre.

Deux gosses nus comme des vers avec des branches et un couteau à la main se tenaient devant la porte. Leurs ventres étaient trop gros, leur cou tout mince... Ils avaient de la boue jusqu'au cou... la boue toute sèche s'était fendillée. L'un des enfants avança la tête puis la retira...

— Ah ! si tu le voyais...

Il montra son doigt :

— Il est mince comme ça, son cou, comme ça...

L'autre aussi se pencha pour voir.

— C'est vrai ! comme ça... mince comme un fil. Et la petite sœur Deundu qui lui donne le sein.

— Elle fait semblant, c'est pour qu'il ne pleure pas qu'elle lui donne le sein ; est-ce que les filles ont du lait ? Les filles qui ne vont pas avec les hommes, est-ce qu'elles ont du lait ? Ma maman a dit que non. Voilà, elle fait semblant.

— Semblant ou pas semblant, puisque le bébé ne pleure pas... puisqu'il tète. Ils s'éloignèrent, en taillant les branches qu'ils tenaient à la main.

La vieille Djennette :

— Voilà ce qu'on raconte, dit-elle, voilà, mon Ismail. Tu as enfermé ta femme avec l'enfant, tu leur a fermé la porte a clé ; personne pour leur donner à boire. Tu es allé au champ. Tu sais comment vont les langues, mon Ismail ? Si un n'en croit rien, mille le croient... on ne peut leur mettre un baillon, aux gens... Si tu as des ennuis on te mangera tout cru, pour le plaisir. On dit que là, dans l'obscurité, la femme prenait l'enfant dans ses bras et tournait toute nue comme une folle, nue comme un ver. Maudit soit qui mal y pense. Elle perdit la tête de douleur, Zala... Voilà mon Ismail, voilà mon petit.

On aurait cru qu'Ismail n'écoutait pas, il se redressa soudain :

— Tante, dit-il, pour l'amour du ciel, tante...

Sa voix était suppliante mais en colère.

— Au nom du ciel, tante, est-ce que je peux faire du mal à Zala ? Elle était le pillier de ma maison. C'est à moi qu'il faut le demander... c'est en moi qu'il faut le demander...les autres peuvent dire ce qu'ils veulent, c'est à mon cœur qu'il faut le demander Mon cœur brûle en moi-même comme de la braise. La souffrance de Zala me tuera. A quoi suis-je bon après Zala. Si je cherche d'un bout à l'autre de par le monde en trouverais-je une comme Zala ? Puis-je en trouver une ? C'est en moi qu'il faut le demander.

Les yeux de la vieille Djennette s'emplirent de larmes.

— Y en pas une comme Zala, dit-elle, où donc y en a-t-il une comme ça. Voilà qu'elle est venue au monde, voilà qu'elle est partie.

C'était comme si la voix d'Ismail ne sortait pas de lui. C'était comme si elle venait du mur à côté, de la terre, d'ailleurs. Ses yeux étaient à demi fermés, on n'en voyait ni le blanc ni le noir. Ils étaient tout drôles.

— Tante, dit-il, que je te baise les pieds, tante ; là je n'ai pas commis de fautes ; je lui ai dit« ma fille, femme, Zala », lui ai-je dit « tu approches de ton terme », « toi, lui ai-je dit, ne va pas au champ... je peux travailler tout seul, je botterai le grain... d'ailleurs que reste-t-il, lui ai-je dit, que reste-t-il, d'ailleurs » ; elle ne m'a pas écouté ; elle m'a dit « moi j'ai attendu ce jour ; que le travail soit mien, que je ne travaille plus pour d'autres, je travaillerai jusqu'à la mort ; je travaillerai jusqu'à ce que mes os se brisent », « toi, dit-elle, c'est cette année seulement que tu ne travailles plus pour d'autres, que tu n'es plus garçon de ferme ; des années et des années que j'attendais ce jour, dit-elle, si la moitié est à d'autres, l'autre moitié est à moi ». J'ai tout fait, elle n'a pas voulu rester à la maison. Elle était grosse, son ventre était énorme. Ça me fendait le cœur quand elle travaillait. Je lui disais « Zala ne fais pas ça » ; elle ne voulait rien entendre ». C'est ce jour que j'ai attendu, disait-elle, est-ce que je me verrai jamais travailler à mon propre travail ? Ma taille est ployée à travailler honteusement chez les autres ». Elle travaillait avec joie. Elle disait : « J'ai attendu ce jour ; mon père est mort garçon de ferme chez d'autres, ma mère servante. Je traînais aussi chez les autres ». Comme une folle, elle ne cessait de répéter : « C'est ce jour que j'ai attendu ». Un jour, c'était un jour torride où les oiseaux, langue pendante, tombaient du ciel avec un bruit sec. Nous battions le grain. Le soleil nous accablait; il s'enfonçait comme un clou

dans nos crânes. Zala portait sur son dos une botte de foin. Deux personnes ensemble l'auraient portée avec peine ; si je lui disais, « ma fille ne te charge pas tant », elle me répondait les yeux pleins de larmes : « c'est ce jour que j'ai attendu... ». Je vis tout à coup qu'à mi-chemin elle jeta la botte par terre. Je lui dis : « qu'y a-t-il ma fille ? ». « La douleur, me dit-elle, devient aiguë. Le matin pas tellement, mais maintenant c'est aigu. C'est comme si on m'enfonçait un couteau. Ça me tue, dit-elle. Je m'en vais à la maison, toi fait ton boulot, travaille ; toi, n'abandonne pas notre bien aux fourmis. Une fois en mille ans sur notre propre terre nous travaillons pour nous mêmes ». Tout en tenant son ventre, elle se dirigea vers le village ; plus loin elle s'affaissa. Je voulu la rejoindre, « n'abandonne pas notre bien aux fourmis, j'irai toute seule », dit-elle ; elle se leva et partit. J'allai le soir à la maison. Elle était couchée d'un côté ; de l'autre, le bébé enveloppé dans des chiffons, reposait dans un tamis. Elle s'était coupée elle-même le cordon avec de vieux ciseaux. A la ferme il n'y pas une femme pour couper le cordon. Elle avait lavé elle-même le petit, l'avait salé de ses propres mains, l'avait posé là ; l'agha d'un côté, elle de l'autre, n'ont pas cessé de me répéter : « n'abandonne pas notre bien au ver, à l'oiseau, aux fourmis ! ». L'agha de se mettre en colère, de froncer les sourcils, de m'injurier ; Zala de dire : « pour une fois qu'on a un bien, tu ne vas pas laisser la moisson pourrir par terre à cause de moi ; je me soignerai moi-même ». Elle se fâchait ; rien à faire, j'ai du la laisser seule là dedans, je suis allé travailler; rien à faire.

La vieille Djennette soupira lentement, profondément :

— Elle a grandi chez d'autres, orpheline, misérable.. dès qu'elle a possédé un lopin de terre, ça lui a semblé plus précieux que la vie ; elle n'a pu vivre ce jour heureux... Ah ! Zala... elle n'a pu vivre.

Ismail sans s'interrompre :

— Même après une semaine, elle ne pouvait se lever. Je lui dis : « Zala, ça ne peut pas continuer comme ça... ce n'est pas comme ça qu'on guérit, comme ça tu mourras, sans manger, sans boire, toute sèche ». Et son visage était devenu comme de la cire. Il était devenu tout jaune. Les os lui sortaient. Je veillerai à ton chevet, lui dis-je et s'il le faut je t'amènerai au médecin. Ma vie et mon bien sont à toi, lui dis-je ; elle m'a encore renvoyé au travail, elle est restée là, dans

l'obscurité, dans l'étable de Zeki bey... toute seule, affamée et assoifée, misérable... Je l'aurais convaincue sans l'agha, mais l'agha s'acharnait. Il disait : « Je t'ai engagé comme métayer, je t'ai pris avec moi ; tu étais garçon de ferme et je t'ai fait un associé. Ne laisse pas pourrir mon bien par terre ». Je venais tous les soirs et je disais : « Zala, tu n'es pas bien. Laisse-moi rester pour te soigner ». Je lui disait : « Laisse-moi t'amener chez le médecin ». Elle me disait : Je vais un peu mieux aujourd'hui, demain je serai debout, guérie ». J'arrivai le soir, je la trouvai couchée. Vingt jours passèrent ainsi. Zala devint maigre comme un clou. Ses yeux s'enfoncèrent. Elle n'avait que les os et la peau... et le travail allait son train. Mais je n'en pouvais plus. J'étais à bout. Je compris que je perdais la femme, que je la perdais.

Sa voix se fit plus dure. Ses lèvres se mirent à trembler. Il n'était plus le même. Il maîtrisa sa voix. Sa voix qui tout à l'heure était comme un murmure se fit plus forte.

— J'allais me planter devant l'agha. Agha, lui dis-je, ma femme se meurt, lui dis-je, un médecin... un médecin à tout prix ! L'agha sourit : « Ismail, me dit-il, celles-là, aussi malades qu'elles soient, finissent par guérir ; elles n'ont pas besoin de médecin, celles-là. Elles ont une trempe de fer. Pourquoi t'agites-tu ? dit-il, occupe-toi de ton travail ». Je répondis : « Non ; mon bien, tout ce que j'ai, je te le donne, sans rancune ; mon coton, mon sésame, mon blé, sans rancune.. qu'ils soient à toi comme le lait de ta mère... Trouve-moi vingt-cinq livres ». Il ne put faire autrement il me donna vingt cinq livres. Je trouvai une voiture, je l'amenai au médecin ; je sonnai à la porte... le médecin n'était pas là. Il était parti en villégiature. Je cherchai d'un bout à l'autre de la ville ; je trouvai un infirmier, de ceux qui distribuent la quinine... il vint voir Zala... le dernier souffle. Il se baissa jusqu'à mon oreille, il dit : « elle est fichue depuis longtemps »... je lui dis : « qu'elle le soit, c'est ce qui devait arriver... toi fais lui une piqûre... » il dit : « moi, je ne fais pas de piqûres aux agonisants... ça ne sert à rien... ». Je mis l'argent devant lui, voilà, lui ai-je dit, de l'argent pour toi ; fais la piqûre ; puisque je te paye, hein ? tu le feras à cet arbre, à mes chevaux, si je le veux. Est-ce que ça te regarde ? de quoi te mêles-tu ? je le ferai faire à mes chevaux ! Fais la piqûre, mon frère, je veux en avoir le cœur net pour que les gens ne me couvrent pas d'injures... Envers et contre tous, lui dis-je. C'était un brave homme, il l'a faite, la piqûre. J'en

fis faire encore une. Fais en encore une, lui dis-je mon frère, je dois beaucoup à Zala, il en fit encore une. La peau était collée aux os ; rien que les os et la peau, tante, voilà comment était Zala, c'est incroyable. Si tu l'avais vue de tes propres yeux tu n'aurais pas cru que c'était elle. J'attelai les chevaux en pleine chaleur de midi. Tout craquait de chaleur. Nous nous mîmes en route. Si elle doit mourir qu'elle meure à la ferme, dis-je. Il y avait une de ces chaleurs impossible à dire... une chaleur comme ça... Le feu était tombé sur la plaine, partout, le monde était en flammes. Quand on arriva à mi-chemin, Zala se souleva... elle voulut dire quelque chose, elle n'a pu le dire, sa tête tomba en arrière. J'entendis sortir de sa bouche les mots « Mille ans... mon bébé », elle les dit doucement, en murmurant à peine.

La vieille Djennette :

— Une fois en mille ans, la pauvre, elle allait travailler à sa terre... mais le destin ne le voulait pas... Ah ! Zala... Ah ! Zala.

Ismail :

— Soudain son œil se révulsa... elle était là sans un mot, sans un souffle, l'enfant dans ses bras... elle était là sans un mot sans un souffle... Le soleil me perçait le crâne. Je me sentis tout drôle... tout s'effaça. Quand je revins à moi je vis que j'étais couvert de terre et de poussière. J'avais mal partout... plus de chevaux... plus de voiture... alors je courus sous la chaleur jaune.. je pensai: les chevaux ont pu la verser dans une rivière ; la vie ne lui a rien donné et la mort, ai-je pensé... que sa mort ne soit pas souillée... l'enfant... que l'enfant ne devienne pas la proie des vers et des oiseaux ; quant à mourir, il mourra... un bébé sans mère ne vit pas ; qui a vu vivre un enfant sans sa mère ? Je courais et je regardais par ci par là, pour voir si l'enfant était tombé... Je courus... je courus ainsi longtemps... et je vis une foule ; ils étaient sur la place du village. Je ne le sais encore... un village comme ça... une foule, une foule énorme, pas moyen de bouger... on parlait d'une morte... je m'avançai et entrai dans la foule. La voiture était au milieu. L'enfant encore dans les bras de sa mère ; tout couvert de poussière, les yeux fermés; les femmes pleuraient. Je ne sais pas quel village c'était. Les femmes pleuraient tout le temps. Je montai sur la voiture et poussai les chevaux en avant. Sans me demander qui j'étais, sans me demander qui était la morte, sans me demander où j'allais, sans une parole

ils restèrent pétrifiés me regardant partir. Le bébé me resta... en pleine saison de travail... je l'amenai au village d'en haut. Il y avait une femme qui allaitait, qu'on appelle la fille blonde ; je le lui laissai et vins au village... deux jours après on vint me le jeter dans les bras... il paraît qu'elle disait : « mon lait suffit à peine à mon gosse à moi... je ne puis tuer mon gosse à moi pour celui d'un autre ». Toutes les femmes qui avaient du lait, dans les environs, j'allai les voir... mais toutes me le rendirent... je ne pouvais plus rien faire, en pleine saison de travail. Si tu lui donnes du lait il ne le bois pas... le biberon il ne le prend pas... il ne veut pas mourir... quelle histoire !. Il ne veut pas mourir. Sur un bras un gosse qui ne cesse de bourdonner comme une abeille, sur l'autre le travail. Où donner de la tête ?...

Ismail se redressa ; il était grand au point que sa tête touchait le chaume du toit. Il chancela et se rassit : « Voilà, tu vois, dit-il, tu es, aussi sa mère... fais ce que tu veux... c'est la saison du travail... je ne sais plus où j'en suis ».

La vieille Djennette, tête baissée, ne bougeait pas. Après un temps, elle leva doucement la tête :

— Ismail, dit-elle.

Après elle se tût.

Sa voix tremblait, pleine de larmes.

Ismail :

— Que dis-tu, tante ? dis ce que tu as à dire.

La vieille Djennette dit :

— Ismail, une fois en mille ans, nous n'allions plus travailler pour les autres, nous allions travailler pour nous-mêmes... elle a voulu sans doute dire : « Je n'ai pas pu voir ce jour à moi ». Zala n'est-ce pas ? elle a voulu sans doute dire : « Prend soin de mon enfant... ».

Ismail dit :

— D'ailleurs elle ne cessait de répéter « Une fois en mille ans, une fois en mille ans ». Elle était si contente de ne plus travailler pour d'autres... elle était comme folle... elle n'a pu voir ce jour à elle... elle n'a pu travailler de tout son saoul à notre propre travail... travailler pour les autres lui pesait... travailler pour les autres... ça la tuait de travailler pour les autres...

sa vie s'est épuisée au travail des autres... elle n'a pu voir ce jour à elle... Tu es aussi une mère à cet orphelin... fais en ce que tu veux.

La fille Deundu vint près de la vieille Djennette sans retirer son sein de la bouche du gosse. Son visage était comme de la braise, rougi comme la braise d'un feu vif. En se baissant à son oreille elle dit :

— Tante Djennette, c'est si agréable, si doux quand le bébé me tète... quelque chose de doux me traverse le dos ; s'il tétait jusqu'au soir... si dix enfants tétaient jusqu'au soir... s'il y en avait... c'est si doux...

Elle s'étira doucement.

— C'est si doux, si agréable...

La vieille Djennette lui dit :

— Folle ! ça nous fait toutes comme ça.

Vers le soir, l'oncle vint à la maison. C'était un homme robuste. Son visage tané était recouvert de brins de paille, de poussière, de barbe de blé. Il dit :

— Ismail, on dit qu'Ismail prend l'enfant dans ses bras, nuit et jour... tu n'es pas fou ?

Le bébé geignait sur des chiffons au pied du pilier central. Sa femme lui fit signe, le vieux parla d'autre chose :

— Alors comme ça, Ismail ? nous avons appris ce qui t'est arrivé, notre cœur s'est fendu.

La vieille Djennette dit :

— Envoie chercher Mousdoullou. Il y a Eminé la boîteuse et sa femme qui allaitent. Il y a aussi Huru, mais elle n'arrive pas à soigner son propre gosse. La femme de Mousdoullou a beaucoup de lait ; c'est une femme propre... envoie un garçon chez Mousdoullou... sa femme a dit que si Mousdoullou le voulait bien, elle l'allaiterait.

Peu après Mousdoullou entra avec l'enfant qui était allé le chercher. Il était petit de taille ; le mouchoir rouge, grand comme la main, qu'il portait sur le col de sa veste bleu marine attirait l'attention. Ses cheveux bien peignés jaillissaient sous sa casquette neuve. Son chalvar aussi était neuf ; il avait aux pieds des souliers jaunes d'Adana, pliés derrière. L'oncle prenant la main de Mousdoullou le fit asseoir près de lui.

— Mon garçon dit-il, mon beau garçon dit-il ; il montra de la main le bébé gémissant au pied du pilier, au milieu de la chambre. Eh bien ! tu vois... Que Dieu préserve tout le monde, tout le monde ; mais tout nous peut arriver. Dieu ne secourt pas la créature qui n'est pas en peine. Il paraît que ta femme a beaucoup de lait. De toute façon Ismail ne vous privera de rien. Qu'est-ce que t'en dis ? Les bienfaits ne restent pas dans les livres. Fais le bien, jette-le à la mer : si ce n'est le poisson. Dieu le reconnaîtra. Pourvu que tu fasses le bien, il le reconnaîtra.

Mousdoullou avait baissé la tête, serré ses lèvres minces en les joignant, il ne disait rien.

— Mon fils, maintenant que tout le monde est au travail... il n'y a personne à la maison... il n'y a ni femmes ni enfants... voilà la situation d'Ismail ; imagine un peu son état... Un cœur serait de pierre qu'il se fendrait... Ismail est tout seul, le brave... Pour la première fois depuis mille ans il n'est plus journalier... il ne faut pas qu'il perde cela à cause de l'enfant... Qu'en dis-tu mon fils Mousdoullou : Tu ne dis rien.

Mousdoullou n'avait pas changé sa pose, la tête baissée, il ne bougeait pas.

— On n'a pas toujours l'occasion de faire le bien; tu peux être sûr que Dieu le reconnaîtra. Tu t'ouvriras la porte du paradis... si ta femme ne l'allaite pas, cet enfant mourra ; tu auras sauvé une vie ; tu seras celui qui aura sauvé une vie... Regarde, il ne fait que gémir... est-ce que ton âme, est-ce que ton cœur peut résister à ça ?

Mousdoullou se leva et marcha. Après avoir mis un pied dehors il tourna la tête :

— Oncle, dit-il, oncle qui t'as dit que la femme de Mousdoullou était une servante ? Ma femme n'est pas une servante.

Il sortit en fureur. Ismail se leva d'un bond ; il tendit les deux mains derrière Mousdoullou :

— Mon frère, mon frère, dit-il, mon frère, ne fait pas ça...

Son oncle lui saisit violemment le bras.

— Dis donc, dit-il, ne supplie pas ces chiens fils de chiens, même si c'est pour sauver une vie... Tu es devenu comme une femme... qu'est-ce qui te prend

comme ça ? qu'il meure (il montra sa femme) celle-ci en a enterré seize. Pas des bébés comme le tien, des gros bébés bien portants.

La femme Djennette :

— Mon petit, dit-elle, tu n'es plus le même, un seul enfant qui n'a même pas un mois... Tu te marieras, Dieu t'en donnera d'autres. Qu'il meure s'il doit mourir. Moi j'en ai enterré seize... comment ai-je pu résister... ? J'en ai donné seize à la terre noire... je me suis assise près des foyers éteints... Tu te marieras de nouveau ; Dieu t'en donnera d'autres. Ne te donne plus tant de peine... tu te rendras malade en cette saison de chaleur... Tu te tueras.

Le visage d'Ismail était blanc comme le mur.

Le visage de la vieille Djennette changea, il prit une expression pensive.

— Attends voir, dit-elle, parlant toute seule, attends voir... Eminé la boîteuse, et d'une... Huru et de deux ; Eminé la boîteuse... Huru... la boîteuse et d'une... Huru... Il n'y en a pas d'autres !.

Elle continuait à parler toute seule.

— Le lait de la boîteuse est empoisonné... elle perd tous ses enfants. Depuis que je me connais elle fait des enfants... elle fait un enfant chaque année... chaque année un enfant lui meurt. C'est pas comme moi qui n'en fais plus. Elle fait un enfant chaque année et chaque année avant la fin du premier mois il meurt. Elle ne sait plus... elle ne sait plus elle-même le nombre des enfants qu'elle a mis au monde. Je lui donnerai l'enfant à contre cœur ! Quant à Huru, la pauvre, elle ne sait où donner la tête... elle ne peut soigner son propre enfant... son gosse a la diarrhée à force de boire du lait chaud... la vieille aveugle tourne autour de lui... comment l'aveugle peut-elle soigner l'enfant ? c'est la mère qu'il faut.

L'oncle dit :

— Femme qu'est-ce que tu ronchonnes tout le temps ? le lait empoisonné ou pas d'Eminé, il n'y a qu'Eminé la boîteuse. Donnons-le à Eminé la boîteuse. Donnons-le à Eminé la boîteuse.

La vieille Djennette :

— Mais voyons, est-ce qu'on regarde tuer un gosse comme ça, ma parole...

Ismail dit un peu brutalement :

— Tante, donnons-le si elle le prend. Qu'il ne meure pas de faim. Pourvu que les gens ne me couvrent pas d'injures... au lieu de mourir ainsi, qu'il meure comme ça... Regarde moi ça ? Qu'il ne meure pas de faim devant nos yeux... L'enfant de chacun meurt... il mourra, qu'il meure...

On envoya un garçon à la boîteuse.

La boîteuse s'amena clopin-clopan, traînant de très loin la jambe. A partir de l'épaule, un côté lui pendait complètement, au point qu'on s'étonnait qu'elle ne se renversât point. Elle portait aux jambes un chalvar noir, qui ayant perdu sa première couleur, serait tombé en mille morceaux de rapiècement si on avait tiré un seul fil. Si ses grosses hanches ne le retenaient à la taille lâche, il lui tomberait aux pieds. Il pendait du côté boîteux. Elle était couverte de poussière, de farine, d'éclaboussures de pâte. Ses seins noirâtres tout fripés, sortaient du col déchiré ; sa blouse pendait vers le bas, vers son ventre. Son visage, une autre histoire ! Ses yeux recouverts par les cheveux emmêlés, sales, dégoûtants, on ne les aperçevait pas ; son visage semé de gros grains de beauté très noirs — des grains gros comme le bout des doigts — était tout ridé.

Elle vint devant l'oncle.

— Veli agha, dit-elle ; tu m'as fait appeler, voilà, je suis venue.

Il dit :

— Ma fille, voilà cet enfant... Je t'ai appelée pour que tu le vois. Ismail fera tout ce qui tu désires. Il te donnera pleinement satisfaction. Pleinement. Et puis c'est une bonne action. Tu auras sauvé une vie; c'est vraiment bien... Dieu t'estimera davantage. Et tu prendras ce qui t'es dû. Qu'en dis-tu, ma fille ?

Ismail avec une voix, suppliante :

— Ma sœur dit-il, sœur Eminé, je te donnerai tout ce que tu voudras. Tu ne manqueras même pas de lait d'oiseau. Si même tu me demandes du lait d'oiseau, je t'en donnerai.

Le visage d'Eminé se rida davantage, se rembrunit...

— Agha, dit-elle, Veli agha, mon lait à moi ne suffit même pas à mon gosse. Est-ce que je mange assez pour avoir du lait ?

Ismail se dressa :

— Ecoute, ma jolie sœur Eminé, dit-il, même si tu demandais du lait d'oiseau, je t'en trouverais... qu'est-ce que t'en dis ? Allons, dis oui.

Eminé :

— Que puis-je dire, frère, dit-elle. Que mon homme rentre le soir et on verra. Elle sortit et s'en alla, sans même allaiter l'enfant par terre. La fille Deundu rentra précipitamment, prit l'enfant dans ses bras, tourna le dos et lui donna le sein. Le geignement cessa.

— Et ma mère qui ne me laisse pas... elle fait toujours des histoires... et ma mère...

La voix des grenouilles emplissait la nuit. Le vent d'ouest qui s'était levé dans l'après-midi était tombé ; il n'y avait même pas un souffle, même pas un brin de souffle. L'air sentait les marais, sentait le fumier frais des bœufs. Il était tout collant. Le ciel était couvert de grosses étoiles brillantes. Là-bas au loin, au bord de la prairie, il y avait un chêne, un grand chêne. La nuit, des cigognes sans nombre, toutes blanches, se rangeaient sur ses branches ; on entendit une ou deux fois leur bruit sec. Devant la maison de l'oncle Veli, il y avait une treille de la hauteur d'un homme. Au-dessus et à côté se couchaient et ruminaient les bœufs du village. A droite, le bébé pleurait sans arrêt, auprès de la vieille Djennette. Aussi la vieille Djennette balançait-t-elle le berceau sans arrêt ; le berceau se balançant, la treille se balançait avec. L'oncle Veli endormi depuis longtemps ronflait. Peu après le balancement du berceau cessa. Probablement la vieille Djennette s'était aussi endormie. Il était bien tard après minuit. Le bébé continuait à pleurer. Une ou deux fois Ismail se retourna vivement des deux côtés. Il se retourna encore quelque fois. Le treille se balança comme un berceau. Avec une voix à peine perceptible il dit :

— Tante, tante Djennette !...

La femme se réveilla, ou bien elle ne dormait pas mais somnolait.

Il dit :

— Tante, prend-le et amène-le chez Eminé la boîteuse... il me tue... il n'a pas arrêté, il n'arrête pas... il me tue... amène-le.

La femme se leva en se frottant les yeux, enleva l'enfant du berceau.

•

Les femmes du village, conduisant les bêtes, tissant aux métiers, aux champs, dans la rue, là où une ou deux se rencontraient, parlaient d'Eminé la boîteuse, du bébé d'Ismail. Devant la porte d'Elif la brune il y avait un cercle de femmes ; les femmes debout tournaient le fuseau.

— Eh bien ! ma bonne, on ne peut pas souhaiter mieux comme chance. Pour de la chance c'est de la chance... La mort de Zala a servi la sale boîteuse.

— Et bien ! ma bonne, si au moins elle soignait l'enfant, si elle le soignait, je ne m'en ferais pas tant. L'enfant geint jusqu'au soir comme un petit chien. Et elle mange comme un seigneur tout ce qu'apporte Ismail. Il n'a pas laissé du sucre au marché, pas de beurre, pas de raisin, le fou d'Ismail a tout porté chez la boîteuse... sa maison s'est transformée en magasin.

— Eh ! oui ma bonne, en magasin.

— La maison de la boîteuse !

— La maison de la boîteuse !

— Si au moins elle soignait l'enfant !

— Moi, je ne puis passer devant sa porte. De l'aube au soir le bébé gémit, mon cœur se fend ; il geint comme un petit chien.

— Petit bébé... le cœur se fend.

— Si tu voyais Ismail ?

— Le cœur se fend.

— Le pauvre a pâli et blêmi.

— Le cœur se fend.

— Il donnera tout ce qu'il a à la boîteuse.

— Toute sa vie il sera de nouveau journalier comme un chien.

— Comme un chien...

— L'enfant n'en sortira pas...

— L'enfant mourra...

— Au lieu de le donner à la boîteuse, qu'il aille le mettre sur un arbre... que les aigles le prennent...

— Qu'il le jette à l'eau...

— Qu'il l'enterre vivant...

— Oui ma bonne...

— Chaque deux jours, Ismail arrive un sac sur le dos.

— Chaque deux jours... Ismail...

— Il dit, que la femme mange, pour qu'elle ait plus de lait.

— Il paraît qu'il s'assied près du berceau la tête penchée... il regarde le visage de l'enfant... il regarde sans broncher, sans parler, il regarde. Jusqu'à ce qu'il parte, il ne bouge pas. Il reste ainsi et regarde. Il paraît qu'il reste ainsi et regarde.

— Quelle pitié !

— Son cœur se fend au pauvre...

— Son cœur...

— Sans mère...

— L'enfant ne peut vivre sans mère...

— Tout ce que fait Ismail est vain...

— Son lait est empoisonné...

— S'il vivait, ses propres enfants auraient vécu...

— Il ne vivra pas.

Dix jours après qu'elle eut pris l'enfant, Eminé sortit dans les rues :

— Ah mes bonnes femmes ! jamais chose pareille ne m'est arrivée. On m'a abandonné l'enfant. Il est affamé de lait... et quel gros ventre il a ? Je vais perdre mon propre enfant à force de soigner celui-là. Mon gosse a la diarrhée, tout coule de lui comme de l'eau. Mon Duran est mourant. Je me disais que celui-ci vivrait. A cause de ça, lui mourra aussi. J'irai lui jeter son enfant à la tête. J'aime mieux qu'il garde tout ce qu'il m'apporte. D'ailleurs que m'apporte-t-il ?

Moi je tue mon propre enfant... deux kilos de sucre, depuis dix jours, deux kilos de sucre. Vois-tu ma bonne, deux kilos de sucre.

Toutes les femmes ensemble :

— Va le jeter à la tête de la vieille Djennette lui disaient-elles. Va le jeter.

Quand Eminé la boîteuse les quitta en traînant sa jambe, elles reprirent entre elles :

— D'ailleurs l'enfant ne vivra pas.

— Qu'elle aille le jeter.

— Il geint jusqu'au soir comme un petit chien.

— Qu'elle aille le jeter.

— Eminé la boîteuse le tuera avant que l'heure de sa mort n'ait sonné.

— Qu'elle aille le jeter...

— En plus, ma bonne, elle fait fi de tout ce qu'il lui apporte ! Rien ne la contente.

— Deux kilos de sucre !... Dégoûtante ! deux kilos de sucre ont-ils passé dans ton gosier depuis que tu es née de ta mère ?

— Mais oui ! Maudite boîteuse dégoûtante, ont-ils passé dans ton gosier ?

— Pauvre homme, mon cœur se déchire...

— Qu'elle aille le jeter...

— Qu'elle aille le jeter...

— Qu'elle aille le jeter...

Ismail revint le douzième jour qu'il avait donné l'enfant à Eminé la boîteuse. Il avait de nouveau sur le dos un sac presque plein. Sans aller ni chez son oncle ni ailleurs il marcha vers la maison d'Eminé. La maison d'Eminé était une hutte d'une seule pièce ; l'herbe du toit pourrie, grise ; des morceaux de bouse collés sur la haie ; le crépi aussi était recouvert de bouse. Il n'y avait presque rien à l'intérieur. Trois sacs appuyés dans un coin et un matelas sans toile, le coton lui sortant par-ci par-là. Un veau était attaché dans un coin ; du coin où était attaché le petit veau montait une odeur de fumier frais et d'urine. Le berceau des enfants était près du veau. Les deux enfants tout noirs de saleté étaient couchés ensemble

dans le vieux berceau fendu ; leurs petites mains étaient entremêlées. L'intérieur de la maison était plein de boue. L'eau suintait de deux cruches en bois recouvertes de mousse, sous une fenêtre grande comme une main.

Ismail resta longuement près du berceau et regarda ; il dit :

— Sœur, sœur Eminé qu'est-ce qu'il lui est arrivé au gosse comme ça ?

La peau de l'enfant était collée aux os, son ventre affaissé, ses yeux enfoncés dans leur orbite.

Eminé vida le sac :

— Vois, dit-elle, sœur Elif, ce qu'il a apporté celui-là ! Vois ce qu'il fait ce grand chameau maudit ! Et puis ça demande ce qu'il a son gosse, avec un regard plein de reproche avec ça ! Il a ce qu'il a, le diable l'emporte... deux petits kilos de sucre... mange-les et allaite un gosse si tu peux !

Du sac elle enlevait les provisions et les lançait par-ci par-là.

— Il mourra, l'enfant, mon enfant mourra. La diarrhée... il mourra... je serai la proie des mauvaises langues.

Elif la brune :

— Amène-le et jette-le lui à la tête, ma sœur, dit-elle, amène-le et jette-le.

— Et il mourra, mon enfant... et on dira qu'au lieu de soigner le mien j'ai soigné l'enfant des autres.

Ismail se détacha de la haie où il avait appuyé son dos. Il soupira profondément. Entre ses dents comme un sifflement il lança :

— Garce... garce boiteuse !

Il marcha titubant comme un ivrogne.

Deux jours après, se battant, se débattant, Eminé apporta l'enfant et le jeta sur la vieille Djennette.

— Que diront les gens, disait-elle, que diront les gens si mon enfant meurt ?

Et la vieille Djennette renvoya l'enfant à son père.

●

La moisson était à hauteur d'homme. Très tôt, depuis l'aube, il tombait de la rosée. Le jour pointait. Le tas au milieu était assez haut. Ismail jeta sur l'herbe la fourche qu'il tenait. Il but en l'élevant au-dessus de sa tête, à la cruche posée à l'ombre de la meule. Sur le deugen il y avait un enfant, au cou mince, aux sourcils très longs. L'enfant fouettait sans cesse deux chevaux misérables: il tournait rapidement sur le chaume encore raide. Une odeur de foin sec qui vous brûlait la gorge emplissait l'air.

Au bébé qui geignait à l'ombre de la meule, Ismail donna à téter un biberon fabriqué avec une bouteille de raki. L'enfant cessa de pleurer. Doucement il commença à téter. Le genou droit d'Ismail était appuyé par terre. Son visage était méconnaissable sous les brins de foin et la poussière. La cicatrice qui descendait de sa tempe vers le menton était pleine de brins de paille. Le col de sa chemise rayée et déchirée était ouvert ; on voyait sa poitrine velue. Il était tout en sueur. Il quitta sa chemise qu'il étendit sur le chaume ; il vint appuyer son genou par terre pour tenir la bouteille. Il n'avait pas encore retrouvé son souffle ; il respira fort. Il appela l'enfant qui menait le deugen :

— Viens Mehmed, dit-il, viens manger ton pain.

Mehmed, attachant les chevaux à la meule vint ouvrir son manger. Ismail mangeait d'une main, de l'autre il soutenait la bouteille. Dès qu'il la retirait l'enfant commençait à geindre ; et Ismail ne pouvait résister à celà.

Mehmed mangeait et parlait à la fois ; il disait :

— Ecoute, oncle Ismail, il y avait un garçon dans notre village...

Il montra l'enfant du doigt.

— ...Il paraît qu'il était comme celui-là. Sa mère était morte. Son père le promenait dans ses bras... il était pauvre, et personne ne voulait le soigner, ma mère le disait, personne ne voulait le soigner. Il n'avait personne au monde. L'enfant était mourant de faim, eh oui ! l'enfant était mourant. Il pleurait... il pleurait tout en mourant de faim, c'est ma mère qui le disait, il était mourant de faim, dans les bras de son père. A présent on l'appelle le fils kurde ce garçon-là, c'est ce que dit ma mère. Une nuit, son père l'enveloppa dans un vieux sac et le laissa sur la pierre de la fontaine au milieu du village, et partit, il s'en alla ;

il s'en alla comme ça. C'est la fille kurde qui prit l'enfant et l'éleva... à présent on l'appelle le fils kurde. La fille kurde l'a pris... son père est parti comme ça, il n'a plus jamais remis les pieds au village on a perdu toute trace de lui... moi je n'en sais rien... voilà, c'est ma mère qui disait ça.

Ismail se leva vivement. Quand il fut au soleil, les fétus de paille collés à sa poitrine brillèrent. Il prit sa chemise sur les chaumes, elle était sèche. Il la passa rapidement. Il prit l'enfant dans ses bras et marcha.

Quand la vieille aveugle entendit le bruit des pas, elle tourna son visage du côté de la porte.

— Qui est-ce ? dit-elle, qui est-ce qui vient ? Est-ce qu'il tient un bébé dans ses bras ? N'est-ce pas la voix d'un bébé que j'entends ?

Ismail dit :

— C'est moi, c'est moi, mère.

La vieille aveugle :

— Pardonne-moi, mon gars, je n'ai pas reconnu ta voix.

Ismail dit :

— C'est moi, mère, Ismail l'avchar... l'ancien garçon de ferme de Dourmouche agha...

La vieille aveugle avec une voix émue et larmoyante dit :

— Notre cœur nous en a brûlé à toutes pour Zala... Elle n'a pu être heureuse la pauvre. Que la sale boiteuse soit maudite pour Zala, qu'elle soit maudite pour son bébé. On dit qu'elle est venue jeter l'enfant à ta tête ; est-ce vrai ? Ah ! dit-elle, si mon fils était ici, et si Huru n'allait pas au travail. Pour le cher souvenir de Zala j'aurais eu soin de son bébé... il ne fait que pleurer dans tes bras ; couche le dans le berceau près de l'enfant, mon gars... tu l'as couché ? Doooo, doooo... agneau sans mère dooo...

Lentement elle balançait le berceau, Ismail dit :

— Mère il en a pour combien de temps Mahmout. Combien de temps encore ?

— Dooo, dooo, ololoche dooo...

Puis avec colère :

— Ah ! dit-elle, mon fils, est-ce que le gouvernement renonce à son bien ? Le gouvernement renonce-t-il ? Dooo, ololoche dooo... A mon âge je n'ai pas encore entendu chose pareille... Doo, agneau sans mère, dooo. L'impôt vicinal s'est amassé mon petit... Dooo mon pauvre petit... ololoche dooo... Le gouvernement dit : « qu'il me donne mon argent, je le lâcherai ». C'est ce qu'il dit, le gouvernement... Dooo mon cœur , dooo. S'il ne me donne mon argent, tant pis, qu'il dit, il mourra en prison. Dooo mon petit abandonné, dooo. C'est pas peu d'argent mon petit, à rassembler, mon petit. Dooo orphelin dooo. Seule Huru travaille. A quoi sert le travail d'une femme seule ? Dooo, fils de Zala. Que de fois, faut y aller, ai-je dit, aller me jeter aux pieds du gouvernement ; on m'a dit que ça ne servirait à rien ; l'argent, rien que l'argent. Dooo mon petit malheureux dooo, ololoche dooo.

La maison était si petite que deux matelas étendus l'auraient remplie ; les murs n'étaient pas crépis, le chaume au-dessus était si rare que les rayons du soleil pénétraient ; c'était une maison toute propre.

La vieille aveugle était assise vers la porte, son visage était tourné à la lumière. Elle balançait tout doucement le berceau ; elle chantait :

— Doooo, dooo... les orphelins pleurent toujours comme ça, dooo... dooo... dooo... Ah ! je ne vais pas bien non plus. Dooo... dooo... mon jour approche... depuis que Mahmout est parti, tous les jours du bon Dieu j'ai ma crise. Dooo... ololoche dooo ; la malaria me prend par rafale. Je n'ai la force de rien faire, dooo... ma rose, dooo... dooo, fleur des bois, ne pleure pas, dooo... Ah ! si mon Mahmout... do, do. Aurais-je laissé le bébé de Zala traîner comme ça de porte en porte... dooo... dooo...

Elle s'arrêta de balancer le berceau.

— Ismail, lequel est-ce ? lequel est le bébé de Zala ?

Ismail prit sa main, la posa sur l'enfant. La vieille aveugle promena sa main sur le visage de l'enfant comme si elle le caressait.

— Ah ! dit-elle, ah ! orphelin. Il n'a plus que les os et la peau. Dooo... dooo. Huru a fini sa meule... maintenant elle n'a plus qu'à battre ses fanes de coton, dooo... dooo... dooo... Rien que les os et la peau. Dooo.

Huru arriva quand le soleil se couchait... Elle comprit d'un regard.

D'un côté la vieille étendue tremblait de fièvre en poussant de grands soupirs ; chaque soir elle avait sa crise. Et Ismail près du berceau le balançait lentement.

Huru semblait avoir vingt ans ; son visage était brûlé par le soleil, il était devenu tout noir.

— Ismail, mon frère, dit-elle, que veux-tu que je dise maintenant ? Mon cœur se brise en mille morceaux, mais que puis-je ? Tu m'as vue, je tire mon lait par terre, mes seins se gonflent jusqu'au soir, je n'arrive pas à le donner à mon enfant et je le tire par terre. Que veux-tu que je te dise, frère Ismail ? que veux-tu que je te dise ? Si Mahmout était là, frère Ismail...

— Ma sœur Huru, ma sœur, je te donnerai tout ce que tu voudras, je labourerai ton champ... quand la moisson sera finie ; mon dernier espoir est en toi...

Huru dit :

— Toi, qu'est-ce que tu dis, mère ? Que veux-tu que je dise maintenant ? Que veux-tu que je te dise ?

La vieille aveugle dit tout en soufflant :

— Ma fille, ma fille aux yeux noirs, aux cheveux blonds, ma bonne fille, peut-on le laisser mourir, sans rien faire ce petit bébé ? Il est d'ailleurs à demi mort... le bébé de Zala. Que dire ? Le bébé de Zala... Que dire ? un souvenir de Zala.

Ismail se sentit aussi léger que si on lui avait enlevé un poids mortel. Il sortit de la maison.

Huru marchait un enfant à chaque bras, et la vieille aveugle venait par derrière la tenant par la ceinture. Le jour commençait à peine quand ils arrivèrent au champ.

Elle coucha les enfants côte à côte, leur faisant une espèce de lit avec l'herbe sèche. Ils possédaient environ quatre hectares de coton. Dans l'obscurité on ne pouvait pas encore distinguer le coton dans l'herbe. Dès qu'il fit jour elle commença à bêcher. Au champ, près d'eux, il n'y avait point d'arbre, ni rien du tout, ni des buissons. Toute la plaine d'ailleurs était ainsi. Chaque coup de bêche dégageait une odeur de terre fraîche.

Quand le jour monta et chauffa tout autour, la vieille aveugle dit à Huru :

Ma fille, ma fille Huru, les enfants brûlent... il vont mourir de chaleur ces gosses là... viens me les mettre à mon ombre...

Huru vint, elle tourna la vieille aveugle dos au levant, elle mit les enfants à son ombre.

Ah ! dit-elle, quand le soleil sera haut tu n'aura plus d'ombre, que ferons-nous ? tu n'aura plus d'ombre ; oui ma mère, que ferons-nous alors ?

Les lèvres de la vieille aveugle tremblèrent. On ne distinguait même pas ses lèvres toutes fripées au milieu des rides de son visage. Son visage était aussi petit que la paume d'une main. Même sans rides son visage était ravagé par la variole. Ses yeux étaient enfoncés dans leur orbite. Sous ses paupières fermées deux globes bougeaient lentement. Sur sa main maigre aux veines saillantes, il y avait un tas de taches petites et grandes qui ressemblaient à des taches de rousseur. Assise, on pouvait la prendre pour un enfant. Quand les enfants pleuraient, elle appelait Huru de sa voix pleine de bonté et de douceur et elle les faisait téter. Elle disait sa berceuse en balançant le corps :

Dans des jardins je t'élèverai dooo, dooo.
Dooo, dooo bébé je t'endormirai

La vieille aveugle avait une voix apaisante, pénétrante, qui allait jusqu'au cœur...

Elle appelait Huru quand le soleil montait, faisait approcher les enfants près d'elle, se penchait sur eux ; elle demandait tout le temps à Huru si le soleil touchait les enfants.

A l'heure où le soleil se plante au zénith et brûle tout, on ne peut plus rien toucher, on ne peut plus marcher sur la terre. L'herbe fléchit et les feuilles du coton de recroquevillent. Alors la vieille aveugle amenait les enfants jusqu'à son ventre, se penchait sur eux ; on aurait pu croire qu'elle dormait si on ne l'avait pas entendue murmurer une berceuse.

Doo, doo bébé je t'endormirai
Dans des jardins je t'élèverai do, do,
Las ! Las ! je t'ai pris et t'ai porté
Doo, doo, du fond d'un berceau vert

Las ! Las ! bébé qui ne tète sa mère
ne peut savoir l'odeur d'une mère... doo.. do...

Tout en chantonnant la berceuse elle caressait le pied du bébé de Zala qui était couché à sa droite

Doo, doo bébé je t'endormirai
Dans des palais je t'élèverai

Le soleil se planta au zénith ; le soleil brilla et grilla, mais la vieille fit tant et si bien que jusqu'au soir elle cacha le visage des enfants. Vers le soir, quand le soleil commençait à descendre, la fièvre la prit. La vieille, toute petite, commença à trembler à terre. Elle tremblait, tremblait longuement par terre, elle s'étirait, se débattait. Et c'était ainsi, tous les jours ainsi, la petite vieille protégeait jusqu'au soir les enfants du soleil, et vers le soir... Et cela serait ainsi jusqu'à ce qu'elles aient fini de bêcher les quatre hectares. Il ne restait plus qu'un coin, un tout petit coin, grand comme la main. Mais hélas !

Les mauvaises nouvelles arrivent vite ! On l'apprit à Ismail quand sa moisson était terminée, il rangeait son blé dans le puits. Il en fut foudroyé. Il alla voir et que vit-il ? Huru était couchée, le visage jaune, les joues creuses. Tout craintif Ismail dit :

— Sœur Huru, que Dieu ait son âme ! Qu'elle repose en paix cette vieille. Elle n'a pas vu la lumière en ce monde : que sa tombe soit pleine de lumière.

Huru avec une voix tremblante, larmoyante dit :

— Elle est morte, ça fait deux jours... elle adorait les enfants. Elle chantait une berceuse à vous briser le cœur. Elle chantait une berceuse, à briser les rochers et les pierres.

Ismail :

— Que sa tombe soit pleine de lumière ; elle n'a pas connu la lumière...

Huru gémissante :

— Nous n'avions pas de treille, nous autres. Les moustiques la dévoraient par terre. On dit que c'est à cause de cela, à cause de cela qu'elle est morte la vieille. Elle chantait une berceuse à vous briser le cœur. Tant qu'elle chantait le cœur vous fendait et vous montait à la gorge. Elle chantait une berceuse qui brûlait le monde...

Elle jeta sa tête de côté :

— Je brûle, frère, dit-elle. Le feu me prend de tous les côtés comme de la braise.

Ismail la regarda longuement :

— Sœur, dit-il, je t'ai apporté ceci.

Il posa sur son oreiller le sucre qui se trouvait dans un sac de papier. Les enfants au berceau dormaient paisiblement. Il souleva le sien, le prit dans ses bras. Quand il arriva près la porte il se retourna:

— Sœur, dit-il, sœur Huru, si j'emporte le gosse ne t'en fais pas pour la moisson ; c'est moi qui m'en occuperai ; pour ta moisson ne pense à rien... c'est moi qui travaillerai. Si je prends l'enfant...

Une ombre de nuage passa sur la route poussiéreuse où brillaient des tiges de foin.

Vers le sud, là-bas, très loin il y avait des nuages tout blancs qu'on appelle « voiliers » en Méditerranée. La plaine bleuissant comme une mer sans vagues, s'étendait toute plate, à perte de vue. A l'autre bout s'allongeaient les ombres sombres des montagnes bleues qui entouraient la plaine.

Les jambes d'Ismail disparaissaient sous la poussière. Il sentit l'odeur violente du marécage émanant des rizières, des champs verts qui s'étendaient jusqu'au bord du village, à gauche. Dans le fossé qui longeait la route, la surface de l'eau recouverte par la poussière, d'une matière visqueuse, se plissait sous la brise.

La tête de l'enfant était sur son bras gauche. Elle pendait. Ses yeux étaient enfoncés et creux comme des trous noirs. Le cou s'était aminci, il était si mince qu'il n'arrivait plus à tenir la tête ; la peau en était toute vidée, noire et collait aux os. Le menton lui tombait, sa lèvre mince comme la peau disparaissait à l'intérieur de la bouche, où des mouches entraient et sortaient. Ismail, la tête penchée sur son bras droit vers la tête de l'enfant, le regardait comme ça. Il le regardait, et marchait.

YACHAR KEMAL.

UNE BERGÈRE FAIT LE PRINTEMPS

Un verrou qu'on tire...
Un coq annonce la lune !

Cavaliers !
Entendez-vous qu'on bat comme des lames
Les roseaux ? Les rouges-gorges
Tombent des branches — et les feuilles,
Et le bois qui se casse.

Comme des torches de douleur
Sur la lande gémit le genévrier bleu.
Le buis claque de ses languettes vernies
Et le houx se met en sang.

Seul le vent joue sur ses hautes lyres
Et la forêt se brise et se démembre !
Cavaliers !
(Comme un poisson dans un baquet de glace

La lune gît au fond du ciel)
Cavaliers !

Est-ce un château là-bas qui flambe ?
Comme des yeux d'insectes,
La nuit me traque et dévore mon âme ;
Des millions d'astres et pas un qui me guide ;
Le froid gerce ma peau,

Le froid comme un rosier de roses rouges,
Et ses épines comme des clous ; et ses épines
Sont une dure résille à mon front de douleur.
Mâtures innombrables, vaisseaux qui balancez,

Qu'un orage vienne et vous arrache
Aux roches, aux ancres, à l'humus, aux racines ;
Le lait visqueux des étoiles vous serait une propice marée
Et je n'aurais plus à compter sur mes doigts...

Où vas-tu bergère ?
Et tes blancs moutons, les lynx
Les ont-ils dévorés des yeux, et puis avalés
En même temps que les chutes de neige ?

Je plante un drapeau blanc avec une croix rouge
En haut de ma tête et j'avance
Dans les couloirs où les cristaux nus à contre sens
Broient ma chair — loque, saumure —

En un baquet de vertes algues; (les mareyeurs sont loin,

Et leurs bras rouges, et leurs moustaches).

Pontons. Môles. Jetées. Forêts peuplées de moules

Quand s'enfonce vers le large la boue noire du fleuve

Quelle douce tempête où les lanternes dansent sur l'écaille !...

Je découvrirai les îles que défendent de moi

Les prairies criblées de reines-marguerites !

Qu'on me conduise à Pâques !... Je veux revoir les volées de sarcelles

Chavirer sur les paquets de vent !

Un évêché de fougères

Tinte comme les clochettes que portent les dragons. Derrière moi.

Derrière moi, beau canard aux broches bleues

Jouant avec l'oursin,

Tu me rappelles les mères à genoux

Derrière l'éventail du soleil qui se noie...

Barques adieu ! faites voile, que le paon vous guide

Ou le rossignol au goût de noisette.

Ho ! bergère au fond des flammes,

Quand les piqueurs sont revenus, songes-tu que ton époux

Laisse son sang sur le lichen ? On le flagelle.

Réponds ! Réponds ! Son écho. Son âme.

Voyageuse au teint de pommes,
Aux yeux de nèfles mûres,
Aux pieds de tendres pousses,
J'ai peur que la route

Te soit silice, bandeau de blessures.
Je sais qu'aux pauvres
Tu portes le cumin, le fromage et le bouilli,
Et même des gâteaux de crème et d'ananas.

Je sais qu'à l'office tu voles à tes valets
Les cailles bien rôties, les broches de perdreaux,
Le sanglier bourré d'ail et les œufs en neige
Comme le phlox sur des jardins de caramel.

Reine, quelle main te tire du fin duvet ?
Un soleil se lève sur tes épaules
Et te voilà dans la nuit sans poissons
Couverte de loutres et de fourrures.

Te voilà, tu avances dans la futaie rugueuse
Où le vent et les épines se battent.
Les oreilles sous ton bonnet, les mains sous le manteau,
Tu fouettes un troupeau perdu

De vaches plus noires que la nuit.
Où sont les pauvres nichés dans ce château d'aveugles ?
Où sont les moulins qui sentent bon le blé ?
Où est le martin-pêcheur et l'été pesant sur l'eau de midi ?

De vos demeures voyez-vous cette femme qui s'avance
Tandis que la tempête fauche les mâtures
Et qu'ici les vagues soudain gelées
Font des langues de verre dans l'entrée des ports ?

Où sont les pauvres, dont le vent couvre les gémissements ?
Où est l'épi ? Les battoirs se lèvent et s'abattent ;
La farine n'est pas blanche. Les coquelicots
S'ouvrent dans le pain.

Avancez dans ce clocher de folie
Epoux que sépare une lame,
Un poney noir secoue ses grelots dans la nuit
Et quand il passe les alouettes montent vers la lune,
Et la poule d'eau quand il éclabousse la rivière
Tresse un panier de joncs pour s'y mettre la tête ;

Un poney noir a brisé l'orgue du givre,
Un poney noir portait corbeille et source et chapeau de fleurs,
Un poney noir salue comme au cirque,
Et qui le croyait noir le voit blanc à demi.

D'où viens-tu, lampe merveilleuse ?
Flamme si pure qu'on dirait de jonquilles.
Es-tu quenouille de marronnier,
Narcisse blanc, fontaine qui prit forme ?

D'un lit frais que les lingères ont bordé,

On dirait que tu t'échappes.

Qui ne connaît une île d'osier rouge où ce couple va ? Que suis-je ?

Les pêcheurs qui attendent, ce soir rempliront leurs filets ; ils nous verront quand le soleil marche sur la mer en costume de chasseur

Disparaître à l'Ouest

Dans un ciel qui n'est pas le ciel, dans une mer qui n'est pas la mer,

Alors ils sauront qui nous sommes et pourquoi la pêche fut prodigieuse.

ROBERT MARTEAU.

RENE KOCHMANN

JE MANGE LE PAIN...

Je mange le pain couleur de terre.
Je bois l'eau couleur de rien du tout.

Je suis un homme :
J'aime le pain, j'aime l'eau.

Je suis heureux d'être sur la terre sombre,
Dans le mirage mobile du présent.

Je mire ma force naissante
Dans le miroir d'un rêve d'aube.

(1952)

●

Pour les morts du ghetto de Varsovie (Merci d'avance !)

Aigres symboles et sangs depuis longtemps éparpillés évaporés mais dont les cris griffent encore les moelles de quelque juif sans nom !

Devant tous ces morceaux de nuit ah ! enfoncés sous ces paupières !

Devant ces grises faces incrustées de graviers de lumière !

Au temps crabe rongeur de pouls phosphorescent crabe arc-bouté à nos poignets sinistres,

Au temps déshabillé de ses robes de saisons, précis rouages nickelés astiqués, heure minute seconde, semaine mois année, (politesses d'usage devant l'éternité !)

Au temps à nu, je hurle nu de tenir compte !

Oui ! mer catalogue perpétuel des formes dont le mistral tourne les vastes pages bleues !

Oui ! feu couronne d'oranges épines rusées !

Et oui ! toi sel seigneur secret de toutes les images !

Je vous en prie, garantissez mon rôle de vivant !

Sinon, comme EUX, et je le dis en soupesant mon cœur et vos clartés, collines de Marseille,

— Feu d'artifice rouge et blanc : destinée de ma chair ! —

Qu'emprisonné sous son osseux musculaire et sanguin silence de fourrure,

Ce néant qui est moi risque l'enjeu enfin,

Et passe sur mon front la bouleversante éponge du soleil !

(1954)

Ah ! dans les monts, on faisait choix parmi les saisons en voyage; on élisait ce point panoramique où l'espace se fait gloire de se draper dans tout l'hiver ensemble.

On prédisait comment les neiges s'étendraient, pactes secrets écrits dans une langue morte, annales de grands rois bâtisseurs à ces rivages de désert où j'ai mordu les pierres pour leur faire avouer, crier leur exigence.

On m'indiquait comment un peu de cette souple couleur là du ciel coincée dans les hautes vallées par les phalanges et les griffes des brumes, s'enfoncerait dans moi, poignard au manche incrusté de tout l'or du silence.

Maintenant que j'y suis et maintenant que ces blancheurs me cernent, me limitent, m'emprisonnent dans l'étincelante sobriété du froid,

Ah ! maintenant pour l'honneur où je suis quand l'air du val a une odeur d'étoile bleue,

Oui, je me veux, vêtu de blanc et de longs vers sans césures, le secret suzerain de ces neiges !

On me disait merveilles, on me disait qu'allé au sommet des sommets, au terme du voyage, au terme du langage, je ne serai plus qu'un signe dans la blancheur :

Fille, face à l'amour; Neiges, face à vos sortilèges
J'ai rejoint le poème afin de n'être que mon nom.

(1954)

●

Quand nous nous regardons, Lumière, le bleu de tant de mers sans fin s'ajoute au poids de mon regard.

C'est de trop loin, de trop d'éblouissants ailleurs sans nombre, Lumière, que tu arrives jusqu'à ce carrefour secret où l'espace rencontre mes mains et mes visages

J'ai beau t'aimer, Lumière au geste malhabile et au regard de Reine aveugle,

J'ai beau t'aimer, je ne sais qui je suis, mais je sais,

Je sais hélas que contre mon vertige et mon désir dur comme un poing de n'être que moi-même,

Toi, Lumière tu te brises comme du verre contre un mur !

Je ne sais qui je suis... Pourtant l'été de Palestine a bien laissé quelque part l'empreinte de ses griffes, de sa bouche, de ses dents : soufre, serpents, baves, corail, mirages, bitumes et rosées, ô cicatrices !

Quelque part à la racine de mes cris, à ce point douloureux où mon sang se précipite entre deux berges de ciel dense...

Je ne sais qui je suis... Et cependant je veux (ma volonté : caillou de sel) je veux croire à ce poème ! Là-bas, ma voix montée si haut que je ne pus la suivre, soudain s'effila tout à fait comme un sabre; j'ai prononcé mon nom: frappés l'un après l'autre, mes astres préférés; ils me retombaient sur le cœur: trop heureuse, la nuit, de me lécher les yeux.

Souviens-toi, fille. (Alors notre crainte de nous aimer était aussi lourde que le silence de la lumière).

Moi donc ! comme je me souviens ! Si riche de palmiers et de prières, cette terre qu'ainsi qu'une fleur grasse de pollens et de couleurs, le soir tenait entre ses mains de grand boucher lyrique !

Je me souviens avec violence et souviens-toi de moi, de ma sueur sur ma peau noire, terre engraissée de soleils !

Ah ! terre de là-bas, ai-je donc réussi ? malgré tous ces jeux déchirants, ces ardents trafics d'influence entre moi et la lumière, ces gluants sortilèges que mes doigts et mon sang doivent laver dans le sable mouvant des jours,

Ah ! terre de là-bas, pour moi, es-tu bien désormais le seul poème irrémédiablement possible !

Ah ! terre de là-bas, réponds, réponds en moi, réponds au nom de tous mes longs exils au bord de tous les mondes !

(1954)

●

Les mouches elles-mêmes, agaçantes étincelles de métal, s'en sont allées dormir là-haut, dans quelque faille de lumière...

Que tout mon corps heureux recueille sur les plages le cri lointain des eaux !

Goutte de miel, cette minute-ci, du creux plissé de ma paume, remonte d'un seul coup quelque part là où le poème en tâtonnant me cherche, aux sources de mon sang ;

Je vous le jure ! les feuilles d'oranger ont l'odeur même du soleil !

Aux angles de ces pierres qu'aiguise le 'hamsin[1], *je te tranche en deux parts, clarté du jour que je tiens comme un fruit dans ma main ! (Ah ! le grand rire acide des grenades fendues contre le bleu du ciel !)*

(1) 'hamsin : vent chaud qui souffle du désert vers la mer ('h prononcé comme le ch. dur allemand ou la jota espagnole).

Je vous le jure ! tout est permis à tout, puisque les formules ferventes

Où mon souffle s'irise,

S'appuient si tendrement sur la joue de l'espace !

Puissent mes yeux mordre jusqu'à la fondamentale lumière

Ce ciel qui me dicte sa paix dans le miroir des sables.

Commencé à Haïfa sur la Plage du Silence

(1954)

●

HIROSHIMA

Huit heures vingt minutes. Ça y est : l'impossible !

Là, noyés dans l'impossible et dans le chant même de la mort, nous sommes au-dessous de tout. Déroulerons-nous notre dit dans cette durée là ? Puisqu'un fragment de seconde nous y autorise, sauvegardé, miracle ! ainsi qu'un bout de craie au creux de notre paume, sache-le, Prométhée !

Entre les dents des vivants et des morts, le naphte hurle en flammes que l'éternité monte la garde, poings crispés aux portes de la mer

Et que le ciel, lourd de l'angoisse et de la grappe des regards, sur la ville s'est écroulé « au nom de l'homme », paraît-il !

En nos narines, les pinces de l'ozone ! Ah ! les draps de vapeur qui nous étouffent ! Vers nos visages rampent des fleurs de phosphore !

Aiguilles de chaux-vives ! Larmes : brûlures de sel ! Nos joues claquent comme du caoutchouc ; nos pommettes sont des étoiles ; fiché dans nos orbites comme un pieu, c'est l'arc-en-ciel qui darde ses sept griffes !

Serpents d'on ne sait quoi brûlant, lianes de suie, hymnes de soufre et ronces de fumée, des vents s'enroulent en sifflant autour de ce qui peut rester de nos regards !

Pour nous léguer quelle part de néant, ces morceaux de soleil s'enfoncent-ils dans notre peau ?

Nos gencives sont déchirées ainsi que des drapeaux !

Sur le faisceau de ces clartés, de ces éclairs qu'un dieu cogne sans arrêt sur notre nudité, qui chantera l'écartèlement de nos muscles ?

Depuis qu'en un remous de cette mer de flammes, le temps a disparu en emportant notre nom d'hommes, des cris SANS FIN montent en s'essoufflant, des cris de toutes les couleurs montent comme des bulles, loin loin, très loin vers la surface de nos sangs, tentacules de plomb étalé sur nos torses !

Sache-le, Prométhée !

Ce n'est pas vrai que nous ne sommes plus des hommes, mais du feu ! Ce n'est pas vrai que même au fond, à des kilomètres au fond de notre chair, des incendies déchirent, déchiquettent la peau sans fard de cette nuit tendue entre le caillot de nos bouches et le fracas de nos mains foudroyées !

Vois, nous te ramenons notre silence, ce silex, dissous en étincelles sous le poids de tes dons, ô Prométhée MALGRE TOUT notre frère ! ...complètement dissous en étincelles qui firent de nos gorges ce carrefour de comètes d'où notre cri montait et monte encore !

Et maintenant que des horloges neuves cherchent à rattraper le temps perdu lors d'un certain bombardement de l'an 1945,

Disons, tandis que cet interminable paysage dont nous sommes les horizons vient encore nous agacer les dents,

Disons qu'il est bien inutile d'insister : les mots sont ce qu'il sont ; pas de raisons que notre cri finisse !

Disons... allons, assez, il faut s'arrêter là, par les trois points de suspension règlementaires pour le poème inachevé... Mais que le ciel, visage de la brise, accepte nos visages... Mais que le long du fleuve, nos mains puissent laver leurs gestes dans la joie des enfants...

(1955)

●

QUETE DE LA TRANSPARENCE

Lumière et sel : rivaux.

Mais silence !

Silence : odeur de poussière des sucres et des menthes... Je cherche un homme qui soit moi pour lui prêcher la patience. Au nom de mes deux mains.

Au poème sans nom qui mord ma nuque pour être confronté à toute chance, j'ai beau promettre des chemins, des visages,

Silence... Car je doute : Dieu. Des couches de soleil s'étalent grassement sur la tranche du gypse. Jour et toi mon ombre, demeurez immobiles : le feu monte la garde à vos frontières,

L'été torture mon mutisme pour lui faire avouer qui a le dernier mot. Mon corps cherche de l'eau pour se réconcilier, se résigner à toutes les absences, et mes lèvres une source, branche de ciel, pour y boire lentement mon visage. Avec l'angoisse noire d'un Dieu qui se recherche, le naphte brûle entre mes doigts.

En attendant : reflets de scies sur les sueurs. Saveurs de cendre : avec l'espace aux gestes durs, je vais du cri au cri.

(1955)

RENÉ KOCHMANN.

LE NOM

Depuis l'école
et même avant. Depuis l'aube, alors que je n'étais
qu'un petit bout de sommeil et de pleurs,
dès ce moment,
on m'a dit mon nom : un mot de passe
pour pouvoir m'adresser aux étoiles.
Tu t'appelles, tu t'appelleras...
Et puis on m'a fait cadeau
de ce que vous voyez écrit là sur ma carte de visite,
de ce que je note au bas de mes poëmes :
quatorze lettres
que je porte sur le dos dans la rue
et qui toujours et partout sont avec moi.

Est-ce bien mon nom ? en êtes-vous certains ?
Avez-vous sur moi tous renseignements ?
Connaissez-vous le cours de mon sang navigable,
ma géographie pleine de forêts obscures
et de vallées amères et profondes,
qui ne sont pas sur les cartes ?
Avez-vous par hasard visité mes abîmes ?
mes galeries sous terre, aux grandes pierres humides
(telles des îles émergeant de flaques noires)
et où je sens jaillir une eau très ancienne et pure
avec un grand bruit frais, du haut de mon cœur

dans un lieu plein d'arbres brûlants,
de singes acrobates, de perroquets bavards et de [couleuvres ?
Toute ma peau, dois-je le dire,
toute ma peau vient-elle de cette statue de marbre
et ma voix d'épouvante aussi, [espagnol ?
le dur cri de ma gorge ? Viennent-ils de là
tous mes os ? Mes racines
et les racines de mes racines, sans compter
ces sombres ramures agitées par les rêves,
et ces fleurs ouvertes sur mon front,
et cette sève qui amertume mon écorce ?
En êtes-vous certains ?
N'y a-t-il rien de plus que ce que vous avez écrit,
que ce que vous avez marqué
d'un cachet coléreux ?
(Oh ! j'aurais dû vous le demander !)

Eh bien ! maintenant je vous le demande.
Ne voyez-vous pas ces tambours dans mes yeux ?
Ces tambours tendus
et frappés de deux larmes sèches ?
N'aurais-je pas, peut-être, un aïeul dans la nuit,
avec une grande marque noire
(plus noire encor que sa peau)
une grande marque, provenue d'un coup de fouet ?
N'aurais-je donc pas
un aïeul mandinga, congo, dahoméen ?
Comment l'appelle-t-on ? Oh ! si ! dites-le moi !
Andrés ? Francisco ? Amable ?
Comment dites-vous Andrés en congo ?
Comment avez-vous dit toujours
Francisco en dahoméen ?
En mandinga, comment se dit Amable ?

Non ? dites-vous. C'étaient donc d'autres prénoms ?
Le nom, alors ! Le nom !
Savez-vous mon autre nom,
celui qui me vient de cet énorme pays, le nom
sanglant et capturé qui passa sur la mer
dans les chaînes,
qui passa, dans les chaînes, sur la mer ?

Ah ! vous ne pouvez pas vous en souvenir !
Vous l'avez fait fondre dans une encre immémoriale.
Vous l'avez volé à un pauvre nègre sans défense.
Vous l'avez caché, en croyant
que, de honte, j'allais en baisser les yeux.
Merci !

Os lo agradesco,
Aimables gens, Thank you !
Merci !
Merci bien !
Merci beaucoup !
Mais non... Pouviez-vous croire ça ?
Non.
Je suis de sang pur.
Ma voix brille, comme un métal qu'on vient de polir.
Recardez mon écusson : il a un baobab,
il a un rhinocéros et une lance.
Je suis aussi le petit-fils,
l'arrière petit-fils,
l'arrière-arrière petit-fils d'un esclave.
(Que la honte retombe sur son maître !)
Serais-je Yelofe ?
Nicolas Yelofé, peut-être ?

Ou Nicolas Bakongo ?
A moins que ce ne soit Guillen Banguila ?
Ou bien Guillen Koumba ?
Ou Kongué ?
Ça pourrait bien être Guillen Kongué ?
Oh ! qui le sait ?
Oh ! quelle énigme sur la mer ?

Je sens la nuit immense graviter
sur des bêtes dans les profondeurs,
sur d'innocentes âmes châtiées,
mais aussi sur des cris aigus qui déchirent le ciel
et le dépouillent de ses soleils les plus durs,
pour en décorer le sang combattant.
De certain pays brûlant,
perforé par ta grande flèche équatoriale
je sais qu'arriveront des cousins éloignés,
— mon angoisse ancienne répandue dans le vent; —
je sais qu'arriveront des morceaux de mes veines.
Mon sang lointain, mon sang,
d'un pied dur écrasant les herbes effrayées,
je sais qu'il viendra des hommes en pleine jeunesse,
ma forêt vierge d'autrefois,
avec leur douleur ouverte en croix
et la poitrine rouge en flammes.
Sans nous connaître,
nous nous reconnaîtrons à la faim,
à la tuberculose et à la syphilis,
à la sueur achetée à la bourse noire,
aux bouts de chaîne encore adhérents à la peau;
sans nous connaître,
nous nous reconnaîtrons aux yeux chargés de rêves
et jusqu'aux crachats dont nous insultent chaque jour

les quadrumanes de l'encre et du papier.
Que peut bien m'importer alors
(ah ! que m'importe dès maintenant !)
mon pauvre petit nom
avec ses quatorze lettres blanches ?
Le mandinga, non plus, ni le bantou,
le yoruba, le dahoméen,
le nom du triste ancêtre noyé
dans de l'encre de notaires ?
Que m'importe, mes chers amis ?
Oh ! oui, mes chers, mes vrais amis,
venez, venez le voir, mon nom,
mon nom interminable,
fait d'interminables noms !
mon nom à moi, mon nom de liberté,
mon nom qui est à moi, à d'autres et à vous,
mon nom libre comme l'air !...

NICOLAS GUILLEN.

(Traduit de l'Espagnol par FRANCIS DE MIOMANDRE).

GEORGES MOUNIN

UNE HISTOIRE DU VERS FRANÇAIS

Le premier volume de *L'histoire du vers français,* de Georges Lote, étudiait les origines de notre poésie; il établissait qu'elle ne dérive ni des formes latines classiques métriques — basées sur les longues et les brèves — ni des formes latines tardives rythmiques — basées sur l'accent tonique — mais du syllabisme, ou numérisme, c'est-à-dire du comptage des syllabes et de l'assonance. Les démonstrations jetaient en même temps des lumières nouvelles sur les besoins sociaux concrets qui déterminèrent notre poésie, besoins de la propagation de la foi chrétienne à travers des masses analphabètes; sur l'importance explicative de cette transmission orale; sur l'importance des caractères mnémotechniques originels de nos vieilles formes poétiques [1].

●

Le second volume étudie le passage de la déclamation chantée du haut Moyen Age à la déclamation syllabique parlée, voire même rythmée; d'autre part, la versification, chaque espèces de vers, de strophe, de rime, de poème, jusqu'au début du XVI[e] siècle. Sur le second point, travail plus descriptif qu'explicatif, où Lote, le plus souvent se borne à noter les filiations de forme latine à forme française. Mais l'interprétation des faits se dessine peut-être d'elle-même à travers la quantité des documents, malgré l'incuriosité de Lote à l'égard de tout éclairage historique large, ou sociologique. Si l'on veut comprendre l'énorme faillite de l'esthétique

(1) Voir « Comment naquit la poésie française ». (*Cahiers du Sud* n° 319).

qui, partant de *Saint Alexis* aboutit aux grands rhétoriqueurs, on apercevra mieux grâce à Lote un certain nombre de lignes maîtresses. D'abord, que la poésie française étant née comme un ensemble de moyens mnémotechniques oraux, son développement s'explique peut-être, d'une part, en direction de perfectionnements valables de ces moyens mnémotechniques. Puis, parallèlement, que l'extension de l'écriture, et de la lecture, et l'apparition de l'imprimerie, et la séparation des couches sociales accédant à cette culture écrite d'avec les couches populaires qui conservent quasi-totalement la transmission culturelle orale, aboutissent à faire naître, à partir des moyens mnémotechniques de cette poésie orale et chantée primitivement, des procédés qui cessent peut-être de répondre à leurs nouvelles fins, des procédés qui se développent à vide, formellement, pour eux-mêmes, dans toutes les directions possibles mais inutiles.

Il ne faut pas, évidemment, juger du charme ou de l'ennui de ces formes poétiques médiévales en fonction de nos goûts, goûts de lecteurs modernes abreuvés à mille sources d'information quotidienne, et non pas goûts d'auditeurs médiévaux sevrés de nouvelles, avides d'en entendre. Et dans nos analyses de l'ennui de ces formes, il faut toujours avoir présent à l'esprit l'intérêt puissant que les auditeurs accordaient au *contenu* de ce qu'on leur chantait ou psalmodiait, quelque fruste qu'en soit la forme à nos yeux. Pour eux, tout cela, c'était leur journal, et leurs livres d'histoire, de philosophie, d'astronomie, de sciences naturelles, c'était leur culture, quasi toute leur culture. Il n'en reste pas moins que Lote a raison d'apercevoir à travers cette évolution des formes poétiques médiévales une lutte contre la monotonie : monotonie de la psalmodie, monotonie de la longue laisse monorime, monotonie de la laisse ou de la strophe isométriques, monotonie du long poème isostrophique. Cette lutte organiquement juste contre la monotonie pour un auditeur, elle apparaît dans l'élimination tout empirique des vers les plus lourds et les plus mal cadencés, qui tous ont existé d'abord, vers de quinze et seize pieds, de quatorze, de treize ; dans les débuts très obscurs de l'alexandrin ; dans la sélection tout empirique elle aussi de l'octosyllabe et du décasyllabe, « vers universels » du Moyen Age ; dans le passage de l'assonance à la rime, passage lent, tardif et, même à la fin du XV^e^ siècle, incomplet. Cette lutte apparaît également dans le passage de la laisse monorime (on connaît d'anciens poèmes écrits tout entier sur une seule assonance) à la strophe monorime (on connaît des trentains), dans le passage de la strophe monorime à la strophe à plusieurs rimes, et de la strophe isométrique à la strophe hétérométrique ; dans le passage également très lent de la rime pauvre à la rime suffisante, et, de la rime indifférente à l'alternance des masculines avec les féminines. Lote étudie particulièrement les deux problèmes acoustiques objectivement

soumis à tous nos poètes au temps de la transmission toute ou quasi tout orale : comment rendre sensible à l'oreille non pas l'autonomie du vers, absolument définie pour le nombre des syllabes, l'assonance ou la rime, et la musique à la fois — mais l'autonomie de la strophe, ainsi que l'enchaînement des strophes entre elles dans le poème (musique passe-partout reprise à chaque strophe, envoi, refrain, strophes monorimes, changement de rimes à chaque strophe, rime finale solitaire, rimes solitaires correspondant de strophe à strophe, etc.). Naturellement cette lutte, inhérente à la logique des choses elles-mêmes, contre la monotonie des techniques poétiques orales, se développe d'abord du côté des couches sociales en voie de raffinement, des poètes savants, des clercs ou clercs défroqués qui travaillent pour ces couches. Et les formes orales populaires au contraire, s'en tiendront longtemps, sinon toujours, aux vieux moyens mnémotechniques les plus élémentaires, parce qu'ils suffisent à l'oreille : l'assonance, la laisse mono-assonancée, la strophe monorime, la rime pauvre ; comme, dans un autre ordre d'idées, la césure épique, loi logique oralement.

●

Le tournant capital, au cours de cette évolution, c'est la lente dissociation de la poésie d'avec la musique, pour toutes sortes de raisons dont l'histoire est encore à faire d'ailleurs : développement de la technique musicale, c'est-à-dire naissance d'une musique savante, aboutissant à la nécessité de chantres professionnels (à partir du XII^e^ siècle) et par conséquent l'élimination de l'assemblée des fidèles dans le chant d'Eglise ? Développement de la musique instrumentale, avec le progrès des instruments qui réduit le rôle du chant comme instrument de musique (il le restera dans le peuple, ou les *chansons à danser* sont des instruments fabriqués pour faire danser sans le secours d'autres instruments que la voix humaine) ? Développement de l'écriture, des copistes, des manuscrits (puis du livre imprimé) dont le corollaire est la lecture, en liaison avec l'élévation du niveau de la vie féodale ? Quelle que soit la part de chacune de ces causes, ou d'autres causes inaperçues, leur action converge dans le temps. « C'est à partir de Chrétien de Troyes, selon Gaston Paris, c'est-à-dire depuis le dernier quart du XII^e^ siècle environ, que la poésie a commencé à pouvoir se passer du concours de la musique. Les romans bretons, écrit-il, sont destinés à être lus et non à être chantés, et Chrétien de Troyes nous montre déjà plus d'une dame ou d'une demoiselle (mais jamais un jeune homme) occupant ses loisirs à lire un roman ; toutefois, d'habitude, les seigneurs et les dames pour lesquels ils

étaient composés se les faisaient lire, et pour cause, plutôt qu'ils ne les lisaient eux-mêmes » [2]. C'est la même scène que décrit Dante à la même époque, dans l'épisode fameux de Paul et Françoise de Rimini qui découvrent qu'ils s'aiment en lisant une scène d'amour du roman de Lancelot. L'évolution vers la lecture s'achève, avec la poésie lyrique, au XV^e^ siècle ; car l'association de la musique et de la poésie chez Ronsard aura les caractères d'une renaissance passagère.

A partir de là, sans qu'on puisse distinguer ce qui vient directement de la pratique de l'écriture et de la lecture, de ce qui vient du développement gratuit de moyens de moins en moins compris par rapport à leurs vieilles fins orales, on voit proliférer des formes poétiques où les besoins de l'oreille le cèdent de plus en plus à la logique toute formelle, tout externe, des yeux. Certes, antérieurement au tournant capital, on pourrait sans doute trouver déjà des traces d'évolution dans cette direction, les poèmes où toutes les strophes se succèdent selon les mêmes rimes isolées dans le même ordre, par exemple. On peut déjà se demander même si la rime n'est pas en partie née du plaisir de l'œil, quand on n'oublie pas qu'elle a mis trois siècles à s'imposer, les siècles de l'écriture justement, du XII^e^ au XV^e^ siècle. Et les spécialistes discutent encore le problème, important ici, de la rime entre voyelle simple et diphtongue (*pré - pitié*) à l'époque où *pitié*, accentué sur le second i, assone avec *chevalerie*, la rime *pré - pitié*, phonétiquement fausse, est déjà licence poétique appuyée sur l'œil plus que sur l'oreille. L'enjambement de strophe à strophe, exceptionnel aux origines, inconnu dans les laisses épiques, et qui détruit l'autonomie acoustique de la strophe, est de plus en plus fréquent dès Froissart : il donne des strophes qui ne valent, elle aussi, que pour l'œil. Pour l'œil encore on va construire au XV^e^ siècle ces strophes carrées, d'autant de vers que le vers a de pieds, qui passeront pour la perfection. Mais c'est à propos de la rime surtout que les jeux fondés sur une logique toute formelle, de l'œil et de l'esprit, vont se donner libre cours aux dépens de l'oreille (malgré les apparences) et du sens, et sans profit. C'est déjà une logique pour l'œil que ces rimes trop éloignées pour que l'oreille y reconnaisse un écho, séparées par cinq, six, sept et même neuf vers. La rime léonine médiévale qui, comme Lote l'établit bien, n'est essentiellement qu'une double assonance, est peut-être encore un luxe oral de bon aloi — mais sa pente l'amène aux pures symétries abstraites (pour l'oreille qu'elles ne servent pas, mais embrouillent) et visuelles, à la rime entre composés (refaire - contrefaire) entre verbe et nom (avoir - avoir) à la rime grammaticale (demorront - demorra - morront - morra - porront - porra) à la rime équivoque entre homonymes d'abord (bonne nuit - me nuit) puis entre séries

(2) Lote, Histoire du vers français, t. I, p. 161 ; Boivin, éd.

homophones (suffisance - suffisant. Ce) puis entre à-peu-près (exemple - tes yeulx emple [emplit]) puis entre calembours (en jugement iras - au juge mentiras). Puis viendront les rimes couronnées d'une syllabe (mainte ville vile), de deux syllabes (on met surcroît sur croix) ; puis les rimes rétrogradées (la strophe ou le vers peuvent être lus à rebours, vers par vers, ou mot par mot, quelque fois syllabe par syllabe) puis les rimes enchaînées, puis les vers qu'on peut lire de trois, voire de huit façons différentes en découpant verticalement la strophe. L'erreur jusqu'ici fut peut-être de croire que ces délires formels chez les grands Rhétoriqueurs étaient un accident dans l'histoire de notre poésie, quelque brève aberration maladive du Moyen Age finissant. Les analyses de Lote mènent à se demander si nous n'avons pas devant nous au contraire un aboutissement logique, un terminus en impasse à partir d'un développement fou de moyens essentiellement mnémotechniques oraux transportés peu à peu dans le monde nouveau de l'écriture et du livre.

●

Mais tandis que d'un côté cette branche maîtresse issue du tronc de la poésie française est devenue du bois mort, de l'autre un rejet d'origine modeste va se développer régulièrement, sauvant l'arbre tout entier : c'est du côté de la déclamation que va s'amorcer très lentement ce renouvellement viable de nos formes poétiques. Nous savons déjà que tous nos anciens poèmes, faits pour être chantés, l'ont été, sur le modèle des pièces liturgiques de l'époque ; nous savons aussi que l'apparition des chansons de geste a simplifié cette déclamation chantée, la même phrase mélodique se répétant à chaque vers, avec une fioriture avertisseuse à la fin de chaque laisse ; nous savons enfin qu'à côté de la poésie épique, la lyrique et la dramatique ont été psalmodiées de la même façon. La monotonie de cette déclamation (que Narcisse Quellien peut encore, au siècle dernier, constater dans le jeu des derniers Mystères Bretons) s'ajoutait à celle de la prosodie. Naturellement la musique, avec ses moyens propres, a tenté de lutter contre cette monotonie, soit par le refrain, soit par l'invention de la musique modale, soit par les modulations et les vocalises, soit même par l'accord (fortuit ou cherché ?) de la musique avec le sens et le sentiment du texte, accord qui aurait pu donner le départ d'une déclamation véritablement expressive. Mais, si nombreux soient-ils en eux-mêmes, ces exemples de lutte contre la monotonie par la musique restent, statistiquement, exceptionnels ; et le triomphe de la musique passe-partout, la même pour toutes les strophes d'une chanson quels qu'en soient les sentiments successifs, la même pour des chansons très diverses, que trouvères et troubadours empruntent d'âge en âge

aux airs à la mode, prouve abondamment, jusqu'à la mort de la poésie chantée, vers 1450, que la musique n'a pas été cet élément de renouvellement poétique dont nous parlons.

Lote en aperçoit la naissance aux pauvres commencements de la déclamation parlée, qui passe des genres dramatiques populaires au genre didactique, au genre épique, au genre lyrique. Il établit solidement que cette déclamation naît des conditions concrètes, physiques, physiologiques, scéniques dans lesquelles se trouvent les professionnels de cette poésie comique populaire, depuis les histrions homériques et les mimes latins devenus nos jongleurs dans l'occident chrétien, malgré les anathèmes répétés des évêques qui sont nos meilleurs documents anciens sur le sujet. *Parce qu'ils miment,* gesticulent, virevoltent, cabriolent, traversent des cerceaux, manient des accessoires, changent de voix pour incarner et copier dans le récit les personnages successifs, *ils ne peuvent matériellement pas utiliser la déclamation psalmodiée* des Chansons de Geste et des Mystères. « Mais alors, conclut Lote, que pouvaient bien être les vers? Morcelés alors en menues parcelles, coupés par des silences fréquents, traversés de clowneries diverses, ou bien encore débités à perte d'haleine, avec une volubilité charlatanesque, ils ressemblaient fort au discours ordinaire, et encore quand il est très agité » [3]. Le peu de documents dont on dispose à cet égard, épitaphes d'histrions médiévaux, éloges de farceurs, arts codifiés de la déclamation comme celui de Geoffroy de Vinsauf, confirment cette hypothèse d'une déclamation parlée fondée sur une doctrine empirique de l'imitation, qui deviendra celle du classicisme et du *Paradoxe sur le Comédien,* doctrine fondée sur l'accord entre la voix, le geste et le visage, l'accentuation juste inséparable du mouvement de la tête et des mains, la concordance entre le texte et l'expression qu'on lui donne: déclamation parlée qui ne pouvait donc être qu'expressive, et tendait vers un rythme interne adéquat au sens, parce qu'elle visait également au réalisme, au rendu des traits, à la copie fidèle, même grossie, de la voix naturelle des différents types régionaux et sociaux, le noble et le paysan, le picard et le gascon, le vantard et le papelard. C'est cette technique qui passera des jongleurs, des maîtres sots, des badins et des farceurs, à la corporation des bateleurs qui les remplace, et des bateleurs du XV^e^ siècle aux troupes de comédiens nomades du XVI^e^ siècle. « Tant que ces compagnies, conclut Georges Lote, se bornèrent à jouer l'ancien répertoire, il n'y eut rien de changé: la diction populaire conserva son domaine, et la diction savante [la déclamation psalmodiée, la déclamation « circonflexe »] le sien. Mais il

(3) Une autre preuve, arrivant d'une tout autre direction : « On sait déjà que c'est dans les compositions de ce genre que les manuscrits du XV^e^ siècle et les premiers imprimeurs marquent des ponctuations : ces signes n'ont d'autre but que de souligner les articulations de la phrase, bien qu'ils ne soient pas très nombreux, comme pour guider le diseur quand il récitera son rôle » (Lote, ouvrage cité, t. II, p. 44).

arriva un moment où les comédiens nomades, cantonnés jusque-là dans les genres bas, entreprirent d'aborder la tragédie, dont les textes ont toujours été plus liés, moins coupés, plus soutenus que ceux des parades et des sotties. Ils le firent dès la fin du XVI[e] siècle, à une date qu'il est impossible de préciser très exactement, mais ils le firent avec la déclamation à laquelle ils étaient habitués, en la modérant pourtant, comme la gravité des sujets l'exigeait. C'est de cette conjonction qu'est née la diction rythmée moderne, appuyée non seulement sur la césure et la rime, mais encore sur les accents que déterminent, à l'intérieur des hémistiches, les arêtes du sens ».

●

Cette perspective au fond de laquelle apparaît la bataille de Molière pour une déclamation plus vivante et les efforts de Racine et de l'acteur Baron dans le même sens, et la dislocation du vers romantique, et le vers libre, — suffit à montrer l'intérêt, la richesse et l'efficacité des travaux de Georges Lote, et l'importance des huit volumes encore inédits de son *Histoire du vers français*. Mais, de plus, si j'étais poète, il me semble qu'après avoir écrit des poèmes en prose sur la poésie, qui ont parfois bien du charme, et des lamentations trop justifiées hélas ! sur les tirages infimes de nos volumes de poèmes, j'essaierais de comprendre cette leçon profitable d'histoire, cette histoire de la vie et de la mort et de la résurrection de nos formes poétiques, en liaison non pas avec des métaphysiques poétiques ou des décrets arbitraires sur la poétique, mais avec l'évolution des fonctions de la poésie dans le temps, mais avec l'évolution de ses moyens par rapport aux techniques de diffusion, mais en liaison avec toute la réalité de la vie de la société. L'histoire de Lote enseigne aussi que la poésie n'est pas seule au monde.

GEORGES MOUNIN.

LUC-ANDRE MARCEL

LE DIWÂN DE HALLÂJ

On ne saurait trop louer les travaux de Louis Massignon sur Hallâj. Ils témoignent d'une somme de connaissances et de qualités impressionnante. On sait combien le décryptement des manuscrits, des interpolations, des complexes de l'histoire, bref, la mise au point de l'apparât critique exigent d'inlassables recherches. Lorsqu'aux scrupules de l'érudit s'ajoutent de tels prestiges de style, une traduction devient un classique de notre langue. La version du Diwân de Mansûr Hallâj [1] de Louis Massignon est assurément définitive. Nul ne fera mieux. A lire seulement quelques Qasîda, le génie du saint vous saute au visage et, du même coup, la force du traducteur qui le révèle. La transmutation touche ici au prodige, au point que les deux langues sont sauvées tout ensemble. A peine, des néologismes que Louis Massignon aime à inventer, en pourrait-on regretter quelques-uns trop excessifs. Il est vrai que les Orientaux nous proposent sans cesse des synthétismes quasi intraduisibles et par là, obsédants. Quoiqu'il en soit, à ne considérer, par force de fait, que la traduction, nul ne saurait nier que ce Diwân devient le livre de poèmes le plus grave de la poésie française actuelle. L'œuvre du « patriarche du plus haut rang » que Mansûr Hallâj affirme qu'il est — et il dit bien — semble appelée à poursuivre chez nous le plus radieux des scandales, puisqu'enfin l'Occident paraît s'éprendre de l'Islam, au moment que celui-ci risque de se déprendre de lui-même.

Le scandale de Hallâj n'est autre que celui d'un Bodhisattva lorsqu'il excite les affamés infernaux et toutes les créatures de désir et de proie à venir « manger à la table de ses entrailles ». Leur sacrifice lance un pont médiateur entre nous et nous, entre l'unité aberrante du moi et la véridique où tout est conjoint. Aux maléfices dont le disciple devait se garder au long de son itinéraire, puisqu'ils attisaient les fantasmagories de l'égocentrisme, répondent le déchirement du corps illusoire, le partage en deux de la fausse mère que nous sommes à nous-mêmes enfin la compassion pure du délivré.

(1) Edité dans la collection « Documents spirituels » aux Editions des *Cahiers du Sud*.

« Tuez-moi donc mes féaux camarades
c'est dans mon meurtre qu'est ma vie ».

Ce cri bouleversant, que seules font jaillir les divines certitudes, était le précurseur du supplice que Hallâj voulait indispensable. Il met à nu la « folie de l'amour » en même temps que la secrète exactitude d'une logique de diamant qui veut que tout amant de Dieu, lorsqu'il est joint à Lui et par Lui, ne peut que clamer qu'il est Lui-même. Que les théologiens s'en soient alarmés ou indignés, jusqu'à venir harceler Hallâj sur son pilori, démontre surtout qu'ils étaient de féaux aveugles. Si la distance est brève entre l'amour et la connaissance, entre la connaissance et l'amour elle est presque infinie. Les mots de l'amour sont les moins tolérables, encore que les plus enviés. On supporte mal leur combustion par laquelle ils nous dépareillent des mesures ordinaires d'un monde. Ils calcinent les fausses sagesses des prudes. Pour ceux-ci « la preuve dérive moins de la présence » que de leurs déductions dialectiques, fussent-elles aussi honnêtes que subtiles. Et pourtant, Dieu seul peut se prouver Lui-même, et se certifier Lui-même en ses amants; et il n'est pas possible que celui qui fut connu par ces noces, n'en puisse affirmer la perfection et la réalité.

« La preuve est à Lui, de Lui, en Lui et pour Lui; en vérité, c'est Lui que nous y avons trouvé, comme une science en sa démonstration. Qu'on ne déduise plus le Créateur de son Œuvre créée, vous tous, êtres contingents, vous n'attestez que les temps. C'est là mon existence, ma confession et ma conviction, c'est là l'unification (divine) de ma profession de foi et de ma croyance ».

Scandale permanent et des plus explicables. On imagine aisément les secousses provoquées par ces affirmations dans les milieux orthodoxes; tant il est vrai que si l'on rêve volontiers, avec gravité, de la transcendance divine, on ne supporte qu'avec épouvante qu'il se *réalise* immanent au centre même de notre personne. L'unité de cette dualité d'aspects est si fulgurante que presque aucun être n'en supporte d'instinct, je n'ose dire le contact direct — nous serions mis en poudre — mais le sens même. Pour paraphraser St Paul, je dirai qu'il nous est « horrible » de tomber dans la réalité de Dieu en nous, et qu'Il nous révèle que tout est révélé par Lui et en Lui, depuis la « profondeur » des réactions infernales, jusqu'à la pointe de l'action spirituelle, et que cette révélation, cette création tombée de sa bouche, qui nous paraît devenir, est devenue « ici-même » depuis toujours. Notre réalité se perçoit alors comme erreur, et toujours comme erreur, jusqu'à ce que le terme des noces vienne tout rejoindre, et que se découvre la pure évidence de l'Etre — fût-il encore mêlé à l'intrication des usages et des tendances relatives.

Les doctes délectations que l'on trouva jadis aux argumentations et aux controverses doctrinales passent de mode. Le rationalisme monte actuellement un étage, et se dépouille des vieux plaisirs. Cela ne va pas sans un surcroît d'effervescence de la *Psyché* individuelle, et les risques imprévus de l'évasion. Mais c'est un des faits précieux de notre temps que l'on fasse émerger des oubliettes nombre d'écrivains ésotériques sur lesquels s'abattirent les « *anathéma sit* » de diverses encres ; souvent parce qu'ils étaient trop purs et qu'ils provoquaient avec trop de puissance cette vertu d'étonnement, par quoi, comme le dit Platon, commence toute philosophie. Il est vrai, nous dédaignons volontiers le détail des assertions qui suscitèrent ces mesures. C'est que celles-ci nous paraissent condamnables dans le principe même, et ne purent être davantage que des pis-aller. En ce sens qu'elles tendaient à assurer les prérogatives du « gros animal » social, fut-il « sacré », à imposer la méconnaissance de la réalité d'autrui, et à attenter à la liberté de l'esprit. Il s'ensuivit une effroyable dessiccation du sens de l'universalité divine. C'est un bienfait que les dogmes perdent peu à peu leur police. La très simple calamité que le langage soit impropre à édicter ou définir quoique ce soit autrement que par des rapports très mouvants, rend incertaine leur fixité et plus encore la légitimité des actes répressifs commis en leur nom. Nous éprouvons de plus en plus vivement que la libre recherche de ce qui est, importe avant tout, et qu'il nous faut encourir ces beaux risques. Là sont la source et le sel. On ne peut, sans commettre une faute grave, condamner un être humain parce qu'il hasarda quelques propositions, illicites aux yeux des docteurs imprudents. A condamner Maître Eckhart et à le remplacer par un honnête scribe, force nous est de dire que l'on perd au change et beaucoup ; outre qu'entre quelques propositions et la sainteté de l'être qui les prononce, celle-ci l'emporte sur celles-là. On ne peut à ce point idolâtrer *nos* formules. En fin de compte, le Dieu des politiques nous aura ravagé tant et tant, et pour des bénéfices si douteux, que nous n'en croyons plus ses ministres sur parole. Humains trop humains.

Que la « sainteté géniale » de Mansûr Hallâj — qui n'est telle que de pouvoir filtrer mieux que personne au travers du tissu de la création, l'ordre réel de ce qui est — puisse retentir de nouveau, jusqu'à prédominer, selon nous, dans le concert des voix du siècle, n'est pas un fait surprenant, quoiqu'indispensable. Il est grand temps de s'éveiller à ce qui triomphe du temps. S'il y eut les « maudits » de la nuit, il y eut surtout les « maudits » par excès de lumière. Allez ! L'Abyssinie de Rimbaud, si marquante et lourde en fut la destinée, n'est point si exemplaire qu'elle ne doive céder le pas devant Hallâj, et le groupe des Véridiques, lorsque l'idolâtrie d'un monde les acule à frotter du sang de leur

moignon la pâleur de leur visage. Oui ! gloire, tendresse et tous les saints tonnerres du soleil de vérité leur soient rendus, pour nous guérir de la stupide terreur des évidences ! Nous devrons tous en passer par là et connaître un peu ce que l'amour de Dieu veut dire ; et ne plus considérer ce sang et cette paix qui rayonne autour d'un supplice, en essayant de savoir si la révélation, ou mieux, la naissance du supplicié à la réalité de lui-même était orthodoxe ou non.

Enorme poutre dans la sainte prudence des théologiens ! Enorme chameau qui les fait tousser car il est immangeable ! Je ne sais quelle fatigue me prend à évoquer l'interminable suite de récriminations que les « Pharisiens » très justes de diverses doctrines ne cessent d'élever contre Dieu en Son nom, chaque fois qu'il se manifeste plus visiblement dans la saillie d'une âme humaine. Cette beauté était-elle donc si intolérable qu'il fallait la tuer ? Assurément oui.

« Pour les lueurs de la lumière religieuse il est, parmi la création, des foyers et pour le Secret (divin) se gardent, en l'intime des cœurs discrets, des consciences vierges. Et pour leur existence, au fond des Etres, réside l'être d'un Existentiateur, qui s'est réservé mon cœur, l'avise et l'élit. Considère, avec l'œil de l'intellect, ce que je te décris, car l'intellect a ses aptitudes pour entendre, saisir et voir ».

Ce à quoi un disciple narquois répond lorsqu'Hallâj est suspendu au pilori : « As-tu reçu tes étrennes ? — Oui, et tant que j'en suis confus car je n'avais pas voulu me hâter vers ma joie ». Il y a là une réponse terrible aux illusions sur un monde et un savoir ; et je ne sais si le disciple put poursuivre. L'ineptie n'est admirable que lorsqu'elle se confronte avec elle seule.

Que Dieu ait accepté d'être seulement une notion chez les hommes doit être sans doute son sacrifice le plus grand ; et qu'Il se révèle comme n'étant pas séparable de l'homme même sera l'exercice spirituel des temps futurs. Nous le rêvions, sans l'incarner. En ce sens, il était inévitable que le renouvellement des concepts sociaux vienne apporter un échelon, faux comme tous les échelons, mais cependant nécessaire. Je dis « Dieu n'étant pas séparable » (bien qu'Il soit *in principio* intact de toute nécessité relative), parce que nous ne pouvons organiquement être séparé de Lui, ni dans les causes, ni dans les effets, mais seulement dans l'ignorance des finalités qu'Il réalise en nous et qui préexistent en Lui. Entre Lui et nous et Lui, entre deux termes et le commun dénominateur, entre cause originelle, devenir et finalité, entre ce centre qui est centre à tous les points de la périphérie et ces points qui ne le savent pas mais qui le sont, tout au long de cet immense périple qui ne cesse pas de

converger « ici-même », nous apprenant à réaliser que tout est réalisé et que notre relativité ne nous éprouve surtout que par des aspects émotionnels, nous subissons des interactions si étroites, qu'il nous est difficile de porter le regard simultanément, comme nous l'enseigne Ibn' Arabî, sur la réalité divine transcendante et immanente tout ensemble. Dès lors, il est très évident que l'œil qui fixe cette dualité, simultanément, en efface l'opposition des termes, se voit conçu lui-même médiateur, et réalise ainsi l'unité de l'ensemble des multiples. Hallâj l'exprime merveilleusement.

« Unifie-moi, ô mon Unique (en Toi), en me faisant confesser que Dieu est Un, par un acte où aucun chemin ne serve de route, je suis Vérité en puissance, et comme la Vérité en acte est son propre potentiel, que notre séparation ne soit plus ! Voici que s'illuminent des clartés rayonnantes, scintillant avec les lueurs de la foudre ! »

Car la partie présuppose le tout ; et la plus obscurcie des facultés, l'état parfait d'elle-même. Nous devrons en conséquence réaliser que la triplicité des expressions de l'esprit, selon le processus des émanations archétypes créèrent cette diversité des figures et non l'inverse ; mais que peut-être, bien qu'il nous faille distinguer rigoureusement les termes de l'opération, tout est ajusté en rapports si parfaits, qu'un jour connus en leur plénitude, il ne nous affecteront plus de conséquences antagonistes. Esprit, âme et corps, sauvés de toute dissemblance et de tout accident, ayant trouvé leur « moyenne proportionnelle ». Rendus un, par égalité de rapports.

Le scandale de Mansûr Hallâj, prenant le sceau du Christ pour gage de « la connaissance de ce qui est », fut causé par la perfection même de cette identification. Qu'elle pût être réelle scandalisait Muhammad Ibn' Dâwûd (dont il faut écrire qu'il fut un homme des plus singuliers et comme une étonnante ébauche de saint.) Celui-ci pratiquait l'entretien et l'exhaussion du désir sans assouvissement sexuel — exercice tantrique, on le sait, mais « provisoire » et qu'il faut bien entendre. A trop désirer le désir, il en devenait ingénuement idolâtre, se paralysant dans un refus de conscience et ne voulant plus adorer la transcendance divine qu'au travers d'une contemplation uraniste. (A de telles natures, tout moyen de purification est bon.) Il ne réalisait pas précisément, le précepte sur lequel Ibn' Arabi insistera plus tard, touchant le regard simultanément porté sur les deux « aspects » de l'unité divine. Il laissait Dieu en lui être le désir de Dieu, et seulement cela ; ne voulant pas résoudre le conflit de la dualité animique. On voit la faillite de cette méthode — encore qu'elle séduise beaucoup par son apparente pureté — dans le simple fait qu'Ibn' Dâwûd dénonça Hallâj à la cour de Bagdad, en demandant sa mise à mort. (Ce ne fut

pas lui, du reste, qui l'obtint.) Il n'avait pas déchiré l'exclusive du *moi*, sous sa forme la plus insidieuse — celle qui ne veut pas « rendre Dieu à Dieu », selon l'expression de Maître Eckhart, fut-ce au travers d'une créature. (Cela aboutissait à une très immanente dénonciation.) Mais qui voudra admettre cela sans aller au bout de son scandale ? C'est toujours au travers d'un monde que cette restitution doit s'accomplir, de la même manière que le retour à l'unité s'élabore au travers des nombres de l'incarnation, et que là doivent se faire les preuves de l'Un, ou s'opposent et se contrarient les aspects de la Nécessité.

« Mon je, c'est Dieu » affirmait Hallâj, cachant à demi ses yeux sous sa manche (geste merveilleux car il exprime à lui seul toute la prudence du connaissant et nous avertit de prendre garde de ne pas falsifier à dessein la gravité de l'affirmation) « O secret de mon âme, toi qui sais tant t'amenuiser que tu échappes à la prise de toute imagination pour tout être... »

Le diamant brûlait trop haut. Il fallait le cacher... Une fois éteintes les disputes passionnées autour du saint, ce « cardeur de l'univers » se réfugie dans le secret des consciences élues. Là, se trouve le lieu de son action véritable, là, sa sérénité éveille ce tremblement qui effraya tant de soufis, et des plus nobles. Se damnerait-on par amour de Dieu ? Et combien peu dévoilèrent le « divin alliage » sous la formidable audace du cri de l'amant. Hallâj, retourné à ce qu'il est, devenu le *même*, « clive l'humanité comme un cristal, selon ses axes » pour reprendre la belle expression de Louis Massignon. On ne saurait mieux conclure que ne le fait cet éminent érudit, en son étude : « De telles âmes amoureuses, qui ont reçu vocation de prier et souffrir pour tous continuent de grandir et de faire grandir, en intercédant après leur mort... » Aussi bien, n'est-il pas de connaissance véritable, ni de véritable amour qui ne tendent à médier et à rémédier sans cesse aux antagonismes des dissemblances, par la grâce de Celui qui le peut.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

CHRONIQUES

EPREUVES DU ROMAN

POUR UN INVENTAIRE (I)

Non, le malentendu du roman contemporain n'est pas encore éclairci. A preuve, les prix littéraires de fin d'année et, tout récemment, la liste [1] des « Dix meilleurs romanciers des dix dernières années ».

L'an dernier, c'étaient Simone de Beauvoir et Jean Reverzy que le Goncourt et le Renaudot couronnaient, après Gascar, Célia Bertin, Gracq, même Cayrol... Et Robbe-Grillet recevait le Prix des Critiques. Le choix, ici et là, était sans doute contestable. Du moins, il paraissait traduire une volonté à la fois d'enracinement du roman dans notre époque et de recherche d'un style, d'une écriture qui ne soient pas simple héritage.

Cette année, avec Roger Ikor, les Goncourt ne font qu'honorer une pâle copie de Zola (plutôt, même, de Paul Adam), tandis qu'avec *Le moissonneur d'épines,* les Renaudot rendent un tardif hommage à Malraux (un Malraux additionné de Koestler, si ce n'est de Dekobra !). Et le jury de l'Interallié, lui, couronne à travers Félicien Marceau une caricature de Stendhal : un Stendhal énervé, réduit à quelques figures de style, à quelques tics d'écriture. Un Stendhal devenu Camelot du Roi !

Mais le référendum organisé dans le « monde des Lettres » (sic) — un monde où trônent pêle-mêle Edouard Peisson, Georges Lecomte, Léon Treich, Roger Vercel, Maria Le Hardouin et Henri Troyat ! — par *Les Nouvelles Littéraires* nous révèle encore mieux l'ampleur de ce

(1) Qui a été publiée dans *Les Nouvelles Littéraires* n° 1.477 du 22 Décembre 1955.

malentendu qui aboutit à privilégier des faiseurs, les trafiquants du roman, aux dépens d'authentiques écrivains, de romanciers engagés dans cette recherche qui, partant de la rupture entre le roman et notre monde (rupture déjà consommée puisqu'elle remonte aux romanciers du début du siècle : j'entends James, Proust et Joyce principalement, mais on pourrait leur joindre Musil, Broch, Virginia Woolf, Italo Svevo, Thomas Wolfe, voire Mann), vise à instaurer un nouvel ordre de rapports entre le roman et le monde, une écriture, une rhétorique romanesques qui n'aient plus grand chose de commun avec celles du XIX[e] siècle.

Or, dans ce palmarès, que trouvons-nous ? Les noms (je les cite par ordre de voix décroissant) d'Hervé Bazin, de Félicien Marceau, de Michel de Saint-Pierre, de Roger Nimier, d'Antoine Blondin, de Jean Hougron, de Roger Peyrefitte, de Maurice Druon et de Serge Groussard — soit d'écrivains [2] qui se sont contentés ou d'exploiter des sujets à fleur d'époque (relevant de cet arsenal mythologique que, chaque semaine, *Elle* ou *Match* alimentent à loisir, à moins qu'il ne s'agisse d'une de ces questions « dans l'air », telle, il y a un an, l'Indochine à laquelle nos romanciers s'efforcent d'appliquer un traitement naturaliste pimenté d'exotisme) ou de donner au public littéraire la comédie d'une jeunesse dorée inoffensivement révoltée.

Mais ce palmarès qui ne fait d'ailleurs qu'entériner les succès de librairie de ces dix dernières années a, du moins, un avantage : celui de nous indiquer la ligne de partage entre une littérature qui se borne à fournir notre bourgeoisie libérale en mythes rassurants et l'autre : la seule qui soit littérature, la seule qui ne se résolve pas en jeux de masques, la seule qui prenne des risques... D'un côté, nous avons donc des romans faussement brillants, toute une bimbeloterie sociale, un bric-à-brac de « héros » : des *enfants* de Nimier-Blondin aux aventuriers de Hougron-Groussard ; de soi-disant critiques qui consistent en fait à choisir quelques têtes de turc, à dresser l'inventaire de leurs vices ou de leurs défauts ceux des ambassadeurs et évêques de Roger Peyrefitte, ceux aussi des rejetons des « grandes familles » de Maurice Druon, ceux encore — c'est du pareil au même, des aristocrates de Michel de Saint-Pierre), pour ensuite, n'en exalter que mieux les quelques grands principes dont ces héros ne seraient que des produits frelatés (la diplomatie ; l'église ; le capitalisme ou la naissance...). Ainsi le lecteur peut dormir tranquille : en lisant ces bons auteurs, il a su être, comme eux, audacieux aux moindres frais et il a, de surcroît, bénéficié de quelques heures de dépaysement, de quelques moments de pur tourisme : à Athènes ou à Rome, à Hanoï ou au Château de X.. L'ordre moral continue à régner.

(2) Nous n'en avons excepté que Roger Vailland et Pierre Gascar, respectivement les 8[me] et 9[me] de ce « référendum ».

De l'autre, nous avons l'effort d'hommes pour se situer dans leur époque, dans la nôtre, au moyen de la littérature. Certes leur « allure » a moins de chic — Montherlant n'est pas passé par là —, et il n'est pas injuste de n'y voir encore qu'un tâtonnement, mais le tâtonnement d'écrivains pour lesquels l'écriture est une expérience concrète, une façon de s'interroger et d'interroger leur public sur la possibilité d'un accord avec le monde. Ici, plus de « milieux » bien enlevés; le monde n'est pas donné. L'écrivain se dirige vers lui. Il part de sa solitude. Il reconnaît le monde, au niveau même de son existence dans ce monde (et c'est en cela que *La nausée* nous apparaît maintenant encore comme un roman d'aujourd'hui).

●

Mais cherchons à repérer cette ligne de partage à travers quelques romans qui furent de la course aux Prix de fin d'année.

D'abord celui de Félicien Marceau : *Les élans du cœur* [3]. Là aucun doute : nous avons bien affaire à un parfait spécimen de cette littérature destinée à la plus tranquille des consommations. Un roman sur mesures. A la mesure du bourgeois français moyen.

Le choix des personnages de Marceau est déjà assez significatif : un antiquaire, un maniaque, deux vieilles filles (l'une jeune, assez folle ; l'autre âgée et plutôt raisonnable), trois lycéens... Depuis vingt ans Monsieur de Gaugrand (voir *Les Célibataires*. Montherlant « ad libitum »...) écrit et réécrit « trois articles de sa composition intitulés respectivement : Louis XVII est-il mort au Temple ? Naundorff était-il le Dauphin ? Le duc de Berry était-il bigame ? ». Un antiquaire trompe sa femme et recule devant l'amour. La vieille fille organise un commando de lycéens pour délivrer l'amoureuse sequestrée... Nous sommes en Seine-et-Oise, une Seine-et-Oise aussi artificielle que la Belgique 1930 de *Bergère légère*. Car la Seine-et-Oise est *la* province selon Félicien Marceau ; une contrée à la fois ridicule et touchante, un décor en trompe-l'œil, le Limousin de Giraudoux mais un Limousin prosaïque, radical-socialisé, déchu de toute préciosité. La Seine-et-Oise ou Pontarlier (Marceau nous le suggère au début de son livre)... il n'importe. Marceau nivelle tout d'un seul regard. Un regard méchant qui condamne les être à leurs manies, qui les fige dans leurs tics, les étiquette et les cloue sur une planche de liège comme autant de papillons « naturalisés ».

Du reste, les cartes de Marceau sont truquées (un peu à la manière de celles d'Anouilh au théâtre). Voilà un roman

(3) Aux Editions Gallimard, 1955.

d'amour, un roman sur l'amour où, du moins, on ne parle que de cela et l'amour en est absent, totalement: Denise n'aime par M. Vasselard; M. Vasselard n'aime pas Denise, ni le lycéen Rimbaud... Chacun joue son propre sentiment, se monte la tête, s'obstine ou prend des coups de sang... Mais que pourraît-il arriver dans un tel monde ? Félicien Marceau l'a, une fois pour toutes éloigné de nous, de notre Histoire, l'exilant dans cette Seine-et-Oise imaginairement anachronique. Ainsi s'est-il donné carte blanche: l'enfance et la vieillesse sont ses terrains de chasse privilégiés. Une enfance condamnée à mimer les adultes; une vieillesse d'un héroïque gâtisme... Car si *Les élans du cœur* ont un sens, c'est de prendre allègrement le parti d'un monde mort, d'un monde définitivement promis à la mort. Mais quel secret désir de dégradation, quel sadisme à bas prix, Félicien Marceau ne doit-il pas chatouiller chez ses lecteurs et admirateurs ?

Certes, avec *L'amour-monstre* (4), Louis Pauwels a visé plus loin. Pour lui, il ne s'agit plus de titiller le bourgeois, de faire appel, entre deux clins d'œil, à son mépris latent pour les autres la « commisération » du parisien pour le provincial, l'aigre tendresse du nouveau riche pour l'ancien l'apitoiement des « normaux » pour les originaux..., mais de le suffoquer, de l'introduire dans l'univers d'une passion totalitaire et désastreuse: un Amour qui menace l'Ordre et qui cependant, s'abîme dans cet Ordre, se niant et se dégradant jusqu'à la mort (sur le bûcher) d'Antoine et la claustration de Madeleine.

Le sujet, pourtant, était grand: ceux de *L'amour fou* et des *Possédés de Loudun* en un. Peut-être trop grand. Ce qui explique que Pauwels l'ait rapetassé de son mieux, se privant dès l'abord de la dimension qui, seule, aurait pu lui donner force et épaisseur: j'entends la dimension d'une société et d'une époque. Il l'écrit lui-même: « Qu'importe le moment ? Qu'importe le lieu ? Quand un homme et une femme s'aiment, c'est toute l'humanité qui vibre à leur passion » (sic). Aussi son récit (car *L'amour-monstre* est un récit plus qu'un roman) est-il comme suspendu dans le vide, laissé à la pure discrétion de Louis Pauwels.

Qu'Antoine Billet, le médecin marié, rencontre Madeleine de Demalnoux, la jeune veuve, et la « révèle » à elle-même, tout en découvrant par elle l'amour... tout cela est fort plausible même si les dates n'y sont pas, et, à partir de là, Louis Pauwels aurait pu nous cuisiner une nouvelle mouture de *Tristan et Iseult*, nous fournissant pour la nième fois l'image d'un amour perdu par son excès même et qui ne trouve plus de « sortie » que dans la mort. Mais non, il a voulu que cet amour devienne pour quelques gens un mal de rut, bientôt pour toute une région, un objet de fascination. Alors il aurait fallu que ces gens existassent, qu'ils représentassent

(4) Aux Editions du Seuil, 1955.

autre chose que des entités, des types littéraires : la commère, le moine-inquisiteur... ; il aurait surtout fallu que cet *Amour-monstre* ne se déroulât pas dans une contrée parfaitement indéfinissable qui emprunte à la vie d'aujourd'hui ses gestes, ses ustensiles, son langage et à un moyen-âge d'Epinal, ses superstitions et ses rites (dont le bûcher).

Car, à un certain moment (pour moi, celui où Madeleine de Demalnoux, cloîtrée, s'avoue « possédée »), un doute vient au lecteur : cette possession, cette part de nuit et de ténèbres obscènes qui envahissent son roman, Louis Pauwels n'y consentirait-il pas, en sous-main ? Plus clairement : ne sommes-nous pas en présence d'un coup monté ? Louis Pauwels n'aurait-il pas — exactement de la façon dont, dans *Les élans du cœur*, Félicien Marceau avait « condamné » ses personnages à l'insignifiance et à l'échec — acculé les siens à la trahison et au bûcher ? Je l'avoue : le style même de Pauwels, ce qu'il a de brillant, ce qu'il a aussi de gros et de vulgaire, ses formules qui cinglent un peu trop (du genre : « Il (l'abbé Pistres mourant) saisissait à la hâte son petit bagage à main pour s'en aller dans l'éternité), tout, dans cet *Amour-monstre*, jusqu'à ses douteuses joliesses (« Dans ce ventre au fond duquel une âme forte refusait de fleurir » — « ... et pour chacun, parler de soi à l'autre en se fouillant d'une pointe dorée, c'était s'offrir et s'augmenter ») me paraît faisandé. C'est de la littérature trop mûre, une littérature qui a trop mariné dans les officines où opèrent des mages à la Gurdjieff.

Louis Pauwels joue sur trop de tableaux. Je ne suivrai ni son Antoine, ni sa Madeleine dans leurs enfers pré-fabriqués. Non, ces odeurs, l'une chaude, de l'encens, l'autre, aigre, de la sacristie, ont suffi pour m'alerter. Il faut refuser ce claudélisme de bas-étage, cet enlisement de l'amour dans la sorcellerie, cet univers abstrait et pourtant tout grouillant de rites, de messes basses, d'exorcismes, ce mariage monstrueux du lit et du bûcher. Où l'amour d'Antoine et de Madeleine est vraiment amour (c'est-à-dire union ou tentative d'union de deux êtres) et alors que Pauwels nous montre qu'il n'était, qu'il n'est pas possible, qu'il nous dévoile son rapport vrai à un monde réel, qu'il retrouve une *Education sentimentale ;* ou cet amour n'est qu'une « histoire de cœur et de lit », et dans ce cas qu'il n'enfle pas la voix, qu'il ne mobilise ni Dieu, ni Diable. Car je ne crois pas que « l'ensemble était puissant et pathétique » quand « chacune des choses était petite et laide » et je ne vois pas par quel miracle, pareille métamorphose pourrait s'accomplir. Ou il y faudrait un troisième terme, et pour commencer : un lieu et un moment...

Claude Roy lui n'ignore ni le lieu, ni le moment. Son roman (la première de ses œuvres à porter ce titre : *La mer à boire* et *La nuit est le manteau des pauvres* ne se donnaient que pour des récits) est volontairement daté, inscrit dans notre

époque. Nous y voyons défiler, saisis de biais, la plupart des événements qui ont marqué ces dernières (ou nos premières) années : la guerre, l'exode, la défaite, Vichy, la Libération, la guerre de nouveau, puis l'occupation... De plus le dessein de Claude Roy (au contraire de Marceau et de Pauwels) est clair et avoué : nous montrer deux hommes, leur évolution parallèle et opposée, et la « réussite » de celui, Laurent, qui n'a jamais transigé et l'échec de celui, Alexis, qui a toujours tout fait pour réussir.

Rien, certes, dans tout cela qui ne soit sympathique et souhaitable. Car il y a encore, il y a de plus en plus place pour une littérature morale (5). Seulement, il s'agit de s'entendre sur quelle littérature et sur sa façon d'être morale. Et c'est là qu'on peut n'être plus d'accord avec Claude Roy. Car il me semble que, avec de bonnes cartes, Claude Roy a joué faux jeu et qu'ainsi, son *A tort ou à raison* (6) risque fort de se retourner contre lui, contre son propos.

C'est que Claude Roy a vu, un peu naïvement, trop grand, à la différence, par exemple, de Vailland. Il a trop voulu prouver et trop vite, en ne se refusant rien. Ainsi a-t-il été amené à sacrifier l'essentiel : c'est-à-dire le rapport fondamental, existentiel avant d'être historique, de ses héros à son époque.

Tout au long d'*A tort ou à raison*, nous ne perdons certes de vue ni Laurent, ni Alexis. Nous les suivons bien dans leurs aventures. Mais à aucun moment (ou presque : je ne ferai d'exception que pour les premières scènes, pour l'isolement de Laurent au cœur de la guerre), nous ne les comprenons. A une description, à une explication de l'*enracinement* de ses héros dans *leur* monde, Claude Roy a substitué une série de jugements généraux, tout un chapelet de sentences de moraliste du genre : « Mensonge des proverbes ridés : qui trop embrasse, mal étreint. Il n'embrassait qu'une femme, mais étreignait en elle à travers elle, tellement davantage. L'habitude ancienne d'être un homme fait prévoir qu'un paradis n'est pas éternel : on en est toujours chassé au dénouement. Nous sommes ainsi faits que de cette certitude nous tirons l'accroissement de notre plaisir »... On le voit : sans cesse, c'est le vocabulaire d'une littérature essentialiste (« l'habitude ancienne », « nous sommes ainsi faits ») qui affleure, dans ce roman d'Histoire, dans ce roman d'un monde qui change ! Parti pour parler des hommes, Claude Roy en revient toujours à l'Homme : cette entité abstraite, ce glorieux mythe... Alors, les situations se métamorphosent en décors. Claude Roy orne son roman d'évènements historiques. A l'un de ses détours, c'est la silhouette de De Gaulle ;

(5) Le roman de Roger Vailland *325.000 francs* dont nous parlerons dans notre prochaine chronique nous en apporte un commencement de preuve.

(6) Aux Editions Gallimard, 1955.

à l'autre, celle de M. Boutemy... et à mesure (non sans que Claude Roy nous adresse un petit coup d'œil complice), l'Histoire vire à la *couleur locale* — quand Roy ne cède pas au simple plaisir de faire de bons mots: « Tout allait recommencer, c'était le départ du bon pied. Les hommes se secouaient comme des chiens gais ; ils allaient repartir plus libres. On chantait. Plus tard on déchanta ».

Certes Claude Roy a du talent. Un talent de journaliste qui sait évoquer ce que son lecteur connaît déjà, qui, plutôt que l'événement, en restitue les parures, les couleurs. Peut-être pas encore celui d'un vrai romancier. Et le mal qu'il a à terminer son livre, à retrouver la morale (aussi s'en tire-t-il par une pirouette à la Gabriel Véraldi !), les blancs qui le trouent... nous le prouvent suffisamment. « Nous passerons — écrit-il — sur des épisodes sans signification, des successions fastidieuses de petits faits dépourvus de saveur. Une des intentions de l'auteur, dans un temps où chacun s'étire, s'allonge, délaie, est d'écrire un roman où soient déjà sautées les pages que le lecteur d'ordinaire saute ». Et, plus loin, il insiste: « Il est regrettable pour les amateurs du genre que l'auteur n'ait pas choisi aujourd'hui d'être balzacien. Quel gros volume il aurait écrit avec la matière qu'il gaspille ici en quelques lignes, un énorme roman qui aurait pu s'intituler *Ascension et Grandeur d'Alexandre Vinci*. Ce sera pour une autre fois ».

Non, ce que nous lui reprochons, ce n'est pas de s'être refusé à jouer le jeu balzacien. Ce n'est même pas d'avoir, délibérément, choisi Stendhal contre Balzac — tous les deux sont, consubstantiellement, du XIX^e^ et je ne crois pas que la question se pose, aujourd'hui, pour un auteur, pour un romancier, d'être Balzac de préférence à Stendhal ou le contraire, ni même de reprendre à sa charge leur rhétorique ou leur vision du monde. A peine, peut-on parler de similitudes de tempéraments, d'affinités... — non, mais c'est d'avoir écrit un roman moderne, un roman de notre Histoire, avec des éléments anciens. C'est que Claude Roy, poète et critique de notre temps, ait cru qu'il suffisait, pour écrire un roman, d'appliquer à des situations contemporaines, de vieux schémas, de vieilles formules littéraires à peine rénovées par quelques pointes d'ironie.

Passe encore pour les Nimier, Marceau, Blondin et consorts, ils croient eux à l'homme éternel jouant à l'enfant entre des événements incompréhensibles. Mais Claude Roy ?

Nombre de critiques l'ont loué de ce que son livre, tout communiste qu'était son auteur, relevât de notre « tradition » classique. Pour moi, c'est exactement ce que je déplore: que, communiste (et donc marxiste), Claude Roy ait écrit un roman où jamais le rapport de l'homme à l'Histoire n'apparaisse comme une action, un roman où il y a, d'une part, l'Histoire

(avec ses silhouettes de « grands hommes »), d'autre part les hommes, et entre eux seulement quelques rencontres fugitives... Un roman moral, certes (puisque le « bon » vit tandis que le « méchant » meurt, très providentiellement, dans un accident de voiture), mais un roman où nous ne voyons jamais cette morale se former, prendre corps ; un roman où la morale est consécration (le produit de je ne sais quelle transcendance) et non recherche, établissement d'un accord progressif et, d'abord, contingent entre un homme et des hommes.

En escamotant superbement « les épisodes sans signification, des successions fastidieuses de petits faits dépourvus de saveur », peut-être Claude Roy s'est-il privé de la seule arme des romanciers contemporains ; cette interrogation qu'à partir de sa propre situation, un romancier moderne a le pouvoir et le devoir d'adresser à la littérature et au monde, non pour les détruire ni pour les convertir en un jeu formaliste, mais pour faire de son roman un instrument de médiation entre lui, le romancier, et le public, un public qu'il s'agit de réveiller, de tirer de sa torpeur de « consommateur » des produits pré-fabriqués d'une société mystificatrice. Car c'est bien au niveau de ces « épisodes sans signification (apparente), de ces petits faits dépourvus de saveur » que le romancier doit retrouver un sens, qu'il peut dévoiler et le poids et l'emprise de notre société, ses fausses fatalités comme ses fausses libertés. C'est à ce niveau seulement qu'il peut déjà faire œuvre utile, toute « comédie de l'intelligence » écartée. C'est à partir de là qu'il est dès maintenant en mesure de nous montrer comment et pourquoi le monde peut changer. Et alors, il y aura bien morale...

Nous verrons bientôt que c'est justement le plan sur lequel travaillent les romanciers, aussi différents pourtant l'un de l'autre, que sont Roger Vailland, Marguerite Duras et Paul Gadenne.

BERNARD DORT.

LES ARTS

IMPORTANCE DE MANET

« Si vous voulez vous rendre un compte exact de la grande place que Manet occupe dans notre art, cherchez à nommer quelqu'un après Ingres, Delacroix et Courbet », écrivait Zola en 1884, un an après la mort du maître. Est-il trop tôt pour avancer aujourd'hui que Manet est le peintre *le plus important* du XIX^e^ siècle ? Je ne le pense pas, sauf à s'expliquer sur les raisons de cette importance. En tout cas, précisément après Ingres, Delacroix et Courbet, il entre dans la collection « Les demi-dieux », ce Panthéon de la ferveur constitué par un éditeur intelligent qui vise moins à l'attrait tapageur des planches en couleurs qu'à la qualité des reproductions en noir, notamment des détails (ces « gros plans » nous mettent en contact très direct avec la matière de l'œuvre, ces touches photographiées souvent grandeur nature nous rapprochent du mystère de la création picturale).

On aime que dans ce « Panthéon » — neuf volumes déjà — le hasard de leur parution place à côté, comme dans une composition allégorique, Manet et Georges de La Tour. Ce sont des peintres forts. J'appelle ainsi ceux dont les tableaux contiennent un *potentiel de scandale*. Le plus souvent ils le cachent sous des éléments anecdotiques (sujet rassurant) ou formels (technique conformiste) ou accidentels (apparence de la mode ou du goût admis). Exceptionnellement Paolo Uccello, ou Goya, ou Bosch, ont libéré sans se gêner ce potentiel de scandale. A tout moment les éléments de couverture leur faisaient défaut, ils ne s'en souciaient du reste plus. Mais les natures-mortes de Baugin sont, malgré l'apparence, scandaleuses dans la simplicité. Et Ingres, malgré l'apparence aussi, scandaleux dans l'érotisme froid. L'allongement de l'apparition rouge, à côté du « prisonnier » de Georges de La Tour est aussi scandaleuse que la stylisation des nus de Modigliani. Par contre, Potter ou Hubert Robert, par exemple, sont des peintres faibles: aucun potentiel de scandale.

Les peintres forts entrent quelquefois en conflit avec le pouvoir — d'où un scandale démonstratif, presque un manifeste: Phlippe II faisant reléguer le « martyre de Saint-Maurice » peint pour l'Escurial par Gréco, ou Napoléon III envoyant le « Déjeuner sur l'herbe » au Salon des refusés.

Malheureux Manet qui en fait désirait si peu scandaliser [1]. C'était un bourgeois. Un peintre bourgeois qui désira toute sa vie faire une peinture qui plaise. Qui rechercha la consécration bourgeoise du Salon, et la considération que la bourgeoisie attache à la Légion d'Honneur. Il aurait voulu, dit Zola, « le succès tel qu'il pousse à Paris, avec les compliments des femmes, l'accueil louangeur des salons, la vie luxueuse galopant au milieu des admirations de la foule ».

Mais tout s'agença pour que, par un coup paradoxal du destin, Manet devienne, malgré lui, le chef de file d'une nouvelle école, le porte-drapeau révolutionnaire de la peinture. Justement l'*homme du scandale*. Celui dont les tableaux font s'esclaffer les gens. Pourtant que d'efforts contraires: vingt-deux ans pour décrocher, tout juste avant sa mort, la « médaille d'or » qui lui permet d'exposer « hors concours » au Salon; et la Légion d'Honneur à cinquante ans, malade et par protection [2].

Ainsi la peinture de cet homme qui passa des années de sa vie à copier les chefs-d'œuvre des musées, et qui était si visiblement dans la tradition des grands maîtres que quelqu'un [3] pouvait dire de lui, après cinq à six ans d'expositions: « La place de Monsieur Manet est au Louvre », cette peinture était en réalité le signe d'un tournant complet dans l'histoire de cet art. Elle marquait un changement d'ère: le début de la *peinture moderne*.

Depuis la Renaissance la peinture était inféodée à la représentation, à l'imitation du réel [4]. L'étalage de virtuosité, dont elle avait plus qu'abusé, portait sur l'anatomie, la perspective, les volumes, les raccourcis. On avait créé une véritable matière, l'ombre, différente de la couleur et de la forme, et qui envahissait les tableaux d'un *sfumato* volon-

---

(1) Preuve que le potentiel de scandale n'est pas l'attitude délibérée d'un artiste, mais une *qualité de l'œuvre*, souvent à l'insu de son auteur.

(2) Le Président Grevy, en présence de la nomination de Manet : « Manet ! Ah non, par exemple ! Jamais de la vie », et qui ne signa qu'après un éclat de Gambetta (Relation de Moreau-Nélaton).

(3) Zola, qui n'était pas un spécialiste, loin de là, et qui n'a pas par ailleurs laissé la réputation d'un connaisseur, ni même d'un homme de goût (sa maison était pleine « d'un bric-à-brac de bibelots achetés au hasard de trouvailles chez les antiquaires, et sans beaucoup de goût ». Marc Bernard : Zola par lui-même, page 62).

(4) La peinture du Moyen Age exprimait une idée : c'était un moyen de foi. La peinture de la Renaissance exprime la réalité : c'est un moyen de connaissance.

tairement flou [5]. Ne parlons pas du sujet pataugeant dans l'histoire, la mythologie, la bondieuserie ou la mondanité [6].

Voilà où en était la peinture à l'époque de Manet. Pour aussi curieux que cela puisse paraître, elle ne cherchait depuis plus de trois siècles qu'*à faire oublier qu'elle est peinture*, c'est-à-dire formes et couleurs *sur deux dimensions*. Arrivée confusément aux termes d'une course, que bientôt la photographie puis le cinéma allaient impérieusement marquer, elle se trouvait devant une impasse. La seule issue semblait être une décision absurde : choisir entre le trompe-l'œil ou la littérature [7].

Mais Manet *remet la peinture dans la peinture*. Il ne la subordonne qu'à elle-même : avec ses faiblesses, ses limites, ses impossibilités même, mais s'exprimant librement *avec ses seuls moyens*. Il fallait pour cela beaucoup aimer la peinture : « On n'est pas peintre si l'on n'aime pas la peinture plus que tout » (Manet). A la fois ne transgresser aucune de ses obligations et être d'une totale sincérité. Ainsi Manet ouvrait l'ère de la peinture moderne, c'est-à-dire, en gros, de la peinture à deux dimensions.

La base signifiante de l'art de Manet c'est la *sincérité*. On ne saurait trop insister. Je suis persuadé que Zacharie Astruc traduisait *expressément* la pensée du peintre lorsqu'il écrivait (Introduction à l'Exposition particulière de 1868) : « L'artiste ne dit pas aujourd'hui « Venez voir des œuvres sans défaut » mais « Venez voir des œuvres sincères ! ».

C'est cette sincérité qui mène l'artiste à la recherche de la vérité picturale. De parti délibéré il considère le monde extérieur non comme une réalité à imiter ou à reproduire mais comme une *matière à peindre*. Pour lui, tout ce qui l'entoure est tache de couleur, s'inscrivant sur une rétine indifférente à l'objet mais extrêmement sensible aux rapports de ces taches. Cette attitude enlève de l'objet toute autre connaissance qu'une connaissance très strictement picturale. Et du même coup la peinture est mise sur le plan technique. Elle ne s'encombre plus. Elle se ramène à son jeu particulier, à ses règles et à ses conventions. Une ombre n'est pas une ombre. C'est une tache colorée parmi les autres. Un plan n'est pas devant ni

---

(5) *L'ombre matière indépendante* : « La peinture est une composition de lumière et de ténèbres mêlées ensemble avec les diverses qualités de toutes les couleurs simples ou composées » (Léonard de Vinci). *L'ombre volontairement floue* : « éviter les lumières et les ombres précises » — « faire des ombres pas finies, c'est-à-dire pas terminées » (Léonard de Vinci).

(6) Ce n'était pas le choix, par Géricault, d'un fait divers de journal qui pouvait empêcher le « Radeau de la Méduse » d'être la machine creuse et encombrante que l'on sait.

(7) Remarquons que, de nos jours, un Salvator Dali a résolu autrement le problème. Il a fait l'addition : sa peinture est ensemble trompe-l'œil *et* littérature.

derrière un autre. C'est un groupe de valeurs par rapport à un autre groupe de valeurs. Manet ne sait rien, ne voit rien qu'il ne l'ait *d'abord* traduit, avec arrogance, en termes *picturaux*, obstinément picturaux. L'identification, la mise en place, l'éloignement, tout se fait après, dans le travail de recomposition sur la toile plate où les touches n'ont été que les signes de la peinture.

Cette attitude de Manet, en face de la chose à peindre, est celle même qui sert de base à la peinture moderne, que j'ai appelée, pour aller vite, la peinture à deux dimensions, on voit à présent pourquoi.

André Malraux « a saisi l'action décisive de Manet à partir de qui commencent la peinture moderne et l'indifférence pour le sujet » écrit Georges Bataille dans son récent ouvrage (8). Cependant il souligne que l'indifférence au sujet n'est pas seulement le propre de Manet, mais celui de l'Impressionnisme tout entier. Le propre de Manet, pour le critique, c'est « de réduire au silence — en une sorte d'*opération* — ce dont le mouvement naturel est de parler ». En somme non seulement tordre le cou à l'éloquence mais presque à la parole elle-même.

L'indifférence au sujet, Georges Bataille l'appelle plus justement la « destruction du sujet ». Je crois en effet qu'il n'est pas possible de ne pas y voir la volonté têtue de Manet. Sa recherche de la seule vérité picturale l'y amenait. Pas de différence pour le peintre entre un portrait et une nature morte. Et comme il tient bien à le marquer, il place à côté du sombre Théodore Duret debout, un citron, un verre, une carafe et un livre vert. Ce que Paul Valery appelle sans l'expliquer « la présence d'une absence » dans le portrait de Berthe Morizot, c'est en fait la sorte de gêne et d'émotion qui nous prend, comme dans l' « Enterrement du Comte d'Orgaz », en présence de personnages qui ne participent pas *à un sujet* (temps et lieu) mais *à une peinture*. Le personnage est saisi dans son mouvement de passer de sa réalité extra picturale à sa vérité picturale, où il prend l'indifférence figée du verre de Théodore Duret. C'est cet arrêt mal assuré entre la vie et l'éternité qui est une présence merveilleuse, mais d'une absence.

La conséquence de cette indifférence au sujet est la médiocre estime dans laquelle Manet tient la composition.

---

(8) Je me plais à souligner la qualité du texte de Bataille, qui accompagne les reproductions en couleurs de Skira. Son livre sur Lascaux, chez le même éditeur, ne m'avait à vrai dire pas complètement satisfait. Sans doute une bonne étude psychologique de l'artiste aurignacien, mais j'étais resté sur ma faim... esthétique. Au contraire le « Manet » est un superbe texte de philosophie de l'art, mené d'un bout à l'autre avec une intelligence aiguë. A côté de ces pages denses et substantielles, la lettre sur les modèles féminins de Manet qui ouvre l'album des Editions du Dimanche a ce charme particulier de J.-L. Vaudoyer.

Cet « arrangement » du monde-qui-tombe-sous-sa-vue lui semble essentiellement faux, contraire à sa sincérité. Aussi laisse-t-il faire le hasard: le « Balcon », le « Déjeuner à l'atelier » (sauf la nature morte à l'armure, sur la chaise, mais si naïvement ajoutée). Les mauvaises compositions abondent: « l'Exécution de Maximilien », le « Bal à l'Opéra », les « Baigneuses » du Musée de Sao Paulo — et les bonnes ne sont pas de lui: le « Déjeuner sur l'herbe » (le « Jugement de Paris » de Raphaël) l' « Olympia » (la « Vénus d'Urbin » du Titien).

Les grands axes de la peinture de Manet, ses caractéristiques, nous ramènent toujours soit à la spontanéïté et à la franchise de la sincérité, soit à des préoccupations techniques.

1°) Sans aucune nuance péjorative dans l'expression, bien au contraire, Manet peint *avec des moyens réduits*. Il s'oblige à la sobriété. Son économie de moyens est frappante (le bouquet de l'Olympia, par exemple, si juste de valeurs mais avec un minimum de touches). « La *concision* en art est une nécessité et une élégance » disait-il à Jeanniot [9] (et celui-ci ajoute, parlant du « Bar aux Folies-Bergère » qu'il regardait peindre: « Tout était *abrégé*: les tons étaient plus clairs, les couleurs plus vives, les valeurs plus voisines »). Cette façon de peindre l'essentiel donne à son art une « hauteur » qui a pu paraître au public de l'époque morgue et agressivité.

2°) La sincérité donne à la peinture de Manet une force, une sève parfois brutale, un caractère aigu et je ne sais quelle *raideur*. Ses amis en ont été frappés: « L'impression première que produit une toile d'Edouard Manet est un peu dure » écrivait Zola en 1867, et Berthe Morizot deux ans après: « Ses peintures produisent toujours l'impression d'un fruit sauvage même un peu vert ». Comment le public n'aurait-il pas été choqué de cette raideur et de cette crudité austère ?

3°) Et pourtant il y a aussi en lui une élégance, un tour de main, un côté mutin dans l'improvisation, bref un *charme parisien* inimitable. C'est l'autre face de sa personnalité, son « désir de plaire », son désordre troussé, son aisance désinvolte, son tour de main. En plus d'un tableau sa peinture, si l'on ose dire, a du chic, parfois du chien (avec moins de vulgarité que le mot n'en suggère).

4°) Manet exige du peintre le courage de la spontanéïté. Le tableau doit traduire la vivacité de l'esquisse, la facilité du premier jet — exactement le contraire de la « peinture

(9) La concision, n'est-ce pas « l'opération du silence » de Georges Bataille ?

léchée » —. Ses amis nous apportent la preuve de cette volonté de l'artiste (qui aujourd'hui est devenue une des règles de la peinture moderne) en racontant qu'il effaçait souvent sa toile, ou le morceau qui ne lui plaisait pas, pour tout recommencer le lendemain, *sans retouches*.

Sans doute, de son vivant, a-t-on reconnu la « place énorme » qu'occupait Manet [10], malgré les « lacunes de son tempérament » dont parle Baudelaire. Mais même le jour de sa mort Degas en disant : « Nous ne savions pas qu'il était si grand » ne pensait pas qu'il avait pu être le « lanceur » de la peinture moderne :

1°) Par l'affirmation de l'artiste dans ses droits et dans son indépendance ; en dissociant l'art du peintre des goûts et du jugement du public.

2°) Par la proclamation de l'autonomie de la peinture et de la réalité ; en abandonnant tout désir d'illusion du réel au profit des seuls problèmes de la peinture.

3°) Par la primauté, en peinture, des éléments techniques et instinctifs sur les éléments esthétiques et réfléchis.

Nous savons à présent que Manet inaugure un âge nouveau. La peinture moderne commence à « l'Olympia ». Et peut-être même que, sans les Impressionnistes mais avec Manet, elle n'aurait pas été très différente de ce qu'elle est.

PIERRE GUERRE.

J.-L. Vaudoyer : E. Manet, 160 pages, 113 reproductions dont 3 en couleurs. Prix : 3.300 francs (*Collection « Les demi-dieux », Editions du Dimanche*).

Georges Bataille : Manet, 130 pages, 53 reproductions en couleurs, relié toile. Prix 1.800 francs. (*Collection « Le goût de notre temps » A. Skira éd.*).

(10) « Même ceux qui ne l'acceptent pas entièrement reconnaissent la place énorme qu'il occupe. Le temps achèvera de le classer parmi les grands ouvriers de ce siècle, qui ont donné leur vie au triomphe du vrai » (Zola).

PLAISIR AU POEME

CONTRE-PIEDS

Le service de la critique poétique parfois, c'est uniquement le devoir agréable de faire enrager quelques minutes ses contemporains, qui n'y pensaient guère. Par exemple, de célébrer, naïvement, la poésie de Jules Renard le bien nommé.

Tout le monde sait qu'il y a chez Jules Renard un paysan du boulevard, un incorrigible faiseur de mots d'esprit 1900, qui met l'alouette et la baleine, l'araignée, le serpent, l'escargot, le papillon, le ver luisant, la puce et la fourmi dans le même sac à malices d'almanach (Vermot). Puis, un peu plus haut, le Jules Renard styliste, le chasseur de phrases, le faux petit La Bruyère en sabots qui ne sait pas résister au plaisir de filer la métaphore ou le devoir — modèle, — tout heureux d'avoir dit que les ornières sont les veines crevées du chemin.

Ce n'est pas une raison pour se boucher les yeux devant l'excellent écrivain que dissimulent, parfois seulement, les pauvres calembours du *Lézard* ou de la *Couleuvre,* ou des *Perles.* ou des *Mouches d'eau.* D'abord, il n'y a quelquefois que de l'esprit, d'accord, — mais souvent si bon: celui du *Serin,* du *Goujon,* de la *Bergeronnette,* de l'*Ecureuil,* de la *Sauterelle,* du *Cerf* et de la *Pie.* Et puis, *horresco referens,* il y a le poète Jules Renard.

Tout le monde admettra sans difficulté ses instantanés, le cou du cygne qui ressort de l'eau « tel un bras de femme d'une manche », la « congrégation de corbeaux », « la poule qui marche pieds nus », « le pensionnat des dindes », le paon saisi dans « son allure de prince indien », tant d'autres. Maintenant qu'elles ont été *vues* par lui, toutes ces choses ont moins l'air de faire partie de la poésie que du langage. Et pourtant c'est déjà tout Saint Pol Roux sans rhétorique, c'est-à-dire sans excès.

Mais Jules Renard est plus qu'un Saint Pol Roux de hasard en prose. Il est le poète inégalé du *Martin-Pêcheur,* à côté de François Dodat, non loin de Georges Barbarin (mais avez-vous lu *La vie agitée des eaux dormantes* ? ce vieux livre). Si les pêcheurs à la ligne avaient dans la tête et le cœur les sentiments et la philosophie que nous leur attribuons, Jules Renard serait le saint de leur église, rien qu'à cause de ces quinze lignes.

Car il est vraiment le poète à ras de planète, beaucoup plus cosmique que beaucoup, qui se gargarisent avec le mot *cosmique*, et qui n'ont jamais vu de près ces êtres rares, un rossignol à trois mètres, une vraie loutre vivante, une belette qui ne soit pas en train de disparaître, la toilette d'une musaraigne, et même, en toute simplicité, le très ordinaire grillon noir en train de balayer devant sa porte: aujourd'hui la plupart d'entre nous parlent de la nature par ouï-dire, et par procuration, la vie des hommes étant de plus en plus concentrée sur des zones de nature qu'on pourrait de ce point de vue nommer *stériles*, comme les bouillons de culture des laboratoires. Tous ceux pour qui la rencontre d'un terrier de blaireau manifestement occupé, c'est comme la découverte d'un pied nu sur le sol inviolé d'un autre continent que le nôtre, aiment en Jules Renard *un poète*.

Quand il parle de la souris, c'est le Verlaine d'*Impression fausse*: en mieux peut-être. Et quand il parle du cheval, il est l'Octave Mirbeau des bêtes. Quand il décrit le cafard, c'est Francis Ponge. Et son chat, « la tête bien fermée comme un poing », c'est aussi fort qu'André Breton, que la très-célèbre « rosée à tête de chatte » (aussi fort aux yeux de ceux pour qui les choses ont toujours précédé les mots, de ceux pour qui la tête d'un chat, le poing sur la table, une goutte de rosée elle-même existent d'abord, ont été d'abord des objets vraiment regardés).

Pour atteindre la poésie de Jules Renard sans contresens, il faut s'être aperçu que chez lui, presque toujours, le poème est perpendiculaire au sujet. (Ses mises en scène complètes sont souvent ratées, comme la *Chenille;* il n'atteint que rarement, comme dans la *Mort de Brunette,* un chef-d'œuvre, à la perfection d'un scénario tel que, pour avoir l'équivalent, nous devrons attendre les grands films paysans du cinéma soviétique). La plupart du temps, dans le devoir bien sage ou spirituel annoncé par le titre, d'un seul coup, souvent d'une seule phrase, le poète livre toute la poésie dont il est capable; il évoque les grenouilles qui « sautent de l'herbe comme de lourdes gouttes d'huile frite », ou bien le bouquet d'arbres isolés sous le vent, qui « se flattent de leurs longues branches, pour s'assurer qu'ils sont tous là, comme des aveugles »: et, non moins brusquement, nous avons l'impression que sa phrase a délivré l'image que nous avions depuis toujours sur le bout de la langue.

Les éditeurs français doivent croire (ils se trompent) que nos enfants ne sont pas assez intelligents pour lire ça: si Jules Renard était un auteur anglo-saxon, nous serions inondés de traductions passables, illustrées plus ou moins bien. Français, ce n'est encore qu'un tout petit classique au purgatoire, méconnu.

GEORGES MOUNIN.

ARTHUR HONEGGER

Il nous est difficile de parler de l'homme. Nous l'avons peu connu. Il s'excluait délibérément de toutes mondanités. L'imitant sur ce point, nos rencontres étaient rares.

La célébrité qu'on lui servit tour à tour bouillante ou glacée, l'écœurait. Il en voyait trop bien, selon le mot de Rilke « la somme des malentendus ». « Maintenant, on me fait des commandes, se plaignait-il ; mais j'ai soixante ans et je suis à bout de forces. C'est à mes vingt ans qu'on aurait du les faire ! ». Il poursuivait la tâche néanmoins ; mais sans illusion. Il n'aimait plus son temps. Passées les fougues de la jeunesse, où il s'éprit des diverses esthétiques en cours, il s'en éloigna très vite pour rejoindre, à travers les siècles, les mythes, les histoires ou les légendes où il se trouvait et qui furent toujours la source de ses œuvres marquantes. Il est très significatif que les partitions les plus populaires de ce moderne soient le *Roi David* et *Jeanne au bûcher* ; et que presque tous ses oratorios ou ses drames lyriques célèbrent ces grandes figures intemporelles : Judith, Antigone, Sémiramis ou Amphion, qui ne cessent pas de tourner autour de notre civilisation, comme la lueur des planètes disparues, et de nous hanter.

L'œuvre d'Arthur Honegger, en dépit de la célébrité du nom qui la signa, reste, somme toute, peu connue. Son ampleur (nous songeons particulièrement à la musique de chambre, et au domaine symphonique) reste en grande partie à découvrir et à examiner de près. Ce n'est pas si facile. Honegger semble se situer, comme sa patrie d'origine, au centre d'un carrefour où affluent les diverses expressions européennes. Sa musique est suisse comme quatre cantons, de langue différente, le sont. Si elle est toute nourrie du post-romantisme germanique — sous ses diverses formes — et des récentes écoles françaises, ou étrangères, elle n'en traduit pas moins, par la façon même d'assimiler ces influences souvent contradictoires, la singularité (et presque la gageure) caractéristique de sa race. Race qui, plus mêlée et contrastée que tout autre, par destin, réussit à faire sa fortune d'apparentes impossibilités.

On voit nettement apparaître ce tempérament particulier dans toute son œuvre. Il la sous-tend. Ne serait-ce que ce refus de tout excès dans un ordre esthétique quelconque, (moins français que le français, moins allemand que l'allemand, moins italien que l'italien, si j'ose dire) et surtout dans ce luthérianisme qui colore tant de ses œuvres, (une certaine façon de ressentir la Bible et de la comprendre, une étrange confrontation d'Ezéchiel et du pasteur). Homme soucieux des traditions et de les supporter, fussent-elles plus ou moins explicites, Honegger se passionna bien plus de trouver une moyenne équilibrante des langages de l'époque, que de miser à corps perdu sur l'un d'eux. Il se garde libre. S'il prend à Schœnberg certains principes, il n'oublie pas Reger; et s'il s'émeut de l'impressionnisme français, du motorisme du néo-classicisme, bref de tous les aspects du génie contemporain, ce ne sera que pour trouver en ces disparates, les éléments d'une synthèse personnelle. Préoccupé par l'artisanat et la découverte d'une logique expérimentale, il n'ose une hardiesse que si elle ne menace pas cet équilibre naturel qui lui est une sorte d'étalon, même lorsque dans sa jeunesse il acceptait volontiers de passer pour un « brise-tout ». On le voit bien à présent, où sa technique, son intelligence, sa sensibilité paraissent singulièrement opposées, surtout dans les fins qu'elles poursuivaient, aux extrêmes que proposaient naguère certaines fortes têtes du siècle, et, aujourd'hui, tels scholiastes à la mode. Ce qui ne saurait signifier que son apport personnel n'a pas à être médité. Son contrepoint, sa texture harmonique, en particulier, son traitement des fonctions tensionnelles et son architectonie sont d'une sûreté très supérieure à celle des musiciens de sa génération, surtout de ses confrères français, moins rigoureux sur ces points, sinon plus doués.

Contrapuntiste né et venu par goût à la technique d'Outre-Rhin, il manque sans doute, selon la tradition, d'invention mélodique profonde, mais sa thématique est vigoureusement dessinée. Sa rythmique, quoique moins riche que son écriture polyphonique, est simple et efficace et, du reste, traduit fort bien la respiration qui lui était propre. Sa palette orchestrale, assez sombre, s'apparente à celle des allemands du XIX[e] siècle (et il en joue à plaisir quelquefois, comme il jouera des effets dramatiques ou des procédés que notre temps inflige à chacun) mais elle est naturelle, et sa robustesse s'impose. Outre que le sens de la collectivité, du cérémonial dont elle a besoin, des mythes subconscients qui la hantent lui font trouver des accents d'une très pure intensité. Il est en fait, sinon par politique, mais de naissance, l'un des meilleurs musiciens progressistes de notre temps — si ce terme abscons et absurde signifia jamais le besoin de se relier au plus vif du génie populaire et de ses besoins. Rarement folklorique il est vrai, c'est par une saine filiation avec les grandes œuvres des siècles précédents, religieuses

ou profanes, qu'il y parviendra. D'ailleurs, ces grandes œuvres deviennent peu à peu, aussi paradoxal que cela semble, une sorte de folklore international ayant recouvert les précédents; à la différence près, que les peuples ne le chantent pas, mais l'écoutent. La science de Honegger ne l'écarte pas de tous; bien au contraire, elle ne cesse de consolider les ponts. Il est vrai qu'à la fin de sa vie, il augurait très mal de l'avenir, de quelque bord qu'on l'envisageât. « Pendant des siècles, disait-il à Marcel Delannoy, le grand art musical a vécu de religiosité ou de passion initiatique. C'est fini. Il va mourir ». Et il ajoutait: « Si la musique ne veut pas se résoudre à n'être qu'une toile de fond petite bourgeoise, qu'elle retourne à la grande utilité sociale (...) et aide les hommes à vivre », j'ajouterai volontiers « s'ils en veulent »; car, après tout, ils ne voulurent guère des génies qui leur vinrent, et il était fort explicable qu'ils n'en voulussent pas, en leur temps.

Du reste, la musique occidentale s'était détachée depuis longtemps de ses sources initiatiques et n'était religieuse qu'en de très rares incidences. Elle devait s'en éloigner, pour y revenir plus tard, avec de meilleures raisons et sous de tout autres formes. Nous voyons partout renaître ces préoccupations. La musique peu à peu change d'usages... Quoiqu'il en soit, souhaitons la qualité qui la justifie d'être. Ce dont nous souffrons surtout, et qui irritait tant Honegger, c'est de voir les œuvres ne plus tendre à constituer aussi un exercice de morale, je l'entends, médicale. Nous donnons des migraines, nous ne les enlevons plus. Nous risquons et improvisons tout, ou nous calculons des chimères dont le danger est d'être vivantes et voraces; mais ni nos impromptus ni nos calculs ne nous engagent jusqu'à ce point de pureté qui sauve l'erreur même. Il y a une grande différence, faut-il le redire, entre une erreur de Mallarmé ou de Debussy et celle d'un paresseux doué voulant satisfaire à la fois sa paresse, ses dons et les caprices de la gloire. De là qu'il s'use, crie au désastre et nous fabrique des enfers. Force nous est de constater que nous devons refaire nos études, celles qui importent, car nous fîmes mal celles qui n'importaient pas et qui nous lassèrent de toutes. Il est admirable que les maîtres nous quittent. Nous voici en demeure de réapprendre tout, et de chercher notre sel. Cette pédanterie pincée et âcre, mêlée à ce sectarisme de jeune cathécumène,, qui est l'une des caractéristiques des hommes de notre génération, avoue déjà, fut-ce par le revers, l'importance de cette nécessité, et, Dieu bon ! il n'est pas mauvais que Socrate recommence, fut-il un peu jeune et usât-il d'une dialectique imprudente. Cela nous laisse bien augurer de l'avenir. Malgré tout Honegger en tomberait d'accord.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

VICTOR SEGALEN

Depuis le numéro spécial des « Cahiers du Sud » consacré, en 1948, à Victor Segalen, des études se sont multipliées ; quelques grands noms de la littérature contemporaine ont pris à cœur d'éclairer une œuvre fascinante et mystérieuse qui gagne lentement la place la plus haute. Le beau volume, admirablement préfacé par Pierre-Jean Jouve, que vient de publier le Club du Meilleur Livre, constitue une revanche éclatante sur quelques années d'injuste silence. Pour la première fois se trouvent réunis dans le même volume, grâce aux soins fervents d'Annie Joly-Segalen, les trois grands textes de la période chinoise : *Stèles, Peintures, Equipée.* Il est regrettable qu'on n'ait pu joindre à ces œuvres le curieux *René Leys,* qui aurait pu jouer le rôle d'accompagnement ironique pendant que se déroule sur la scène le drame, mais tel qu'il se présente, ce choix illumine le sens de toute l'œuvre ; ce sont les fruits patiemment mûris d'une vie trop brève qui fut, avant tout, une lente conquête de soi et une aventure spirituelle.

Cette aventure commence par une révolte. « Je n'augure que peu de bien des jeunes gens qui n'entrent pas dans la vie l'injure à la bouche » dit Barrès. Révolté contre sa « jeunesse éberluée », contre son milieu étroitement catholique, se détournant bientôt de Huysmans qu'il a fréquenté un moment, le jeune médecin de la Marine rejoint son poste à bord de la « Durance », à Tahiti, fait escale à Hiva-Hoa, trois mois après la mort de Gauguin, dont il fait son intercesseur et reçoit la révélation d'une nature et d'un peuple ruisselant de volupté. Il écrira plus tard de son œuvre, en 1916 : « L'exotisme entendu comme tel : une esthétique du divers est d'ailleurs le centre, l'essence, la raison d'être de tous les livres que Victor Segalen ait écrits ». Son premier livre, en effet, *Les Immémoriaux,* né de son expérience d'Océanie, est écrit à la gloire du divers, de l'autre, du différent. Segalen comprend déjà que sa tâche n'est pas d'exprimer les réactions d'un étranger devant l'autre, souvenirs de voyage, journal de bord à la Loti, mais de se faire autre pour traduire les réactions des hommes, des objets devant l'étranger ; une esthétique qui demande qu'on jette par-dessus bord son passé, ses croyances, pour mieux saisir l'extraordinaire merveille du divers, la richesse éblouissante du monde.

Cependant, l'influence de Jules de Gaultier, la lecture de Nietzsche, de Claudel surtout, lui soufflent que le monde du divers est une source d'incessante exaltation. *Tête d'Or* convertit Segalen, non au créateur, mais à l'éblouissement de la création. Exaltation,

ivresse, c'est la première étape sur la voie qui mène à la « Grande ville au bout du monde ».

Avec *Stèles,* paru en 1912, Segalen a conquis sa langue, ses images et le sens de sa recherche. Il a assimilé l'esprit de la Chine éternelle, pénétré le secret de ses rites, parcouru les plateaux, descendu les fleuves impassibles, exhumé des rêves millénaires. Il a fait plus, il a médité sur la formule de Rimbaud : Je est un autre, en l'appliquant à son esthétique du divers : le *je* s'est enrichi en développant ce qu'il renfermait lui-même de divers jusqu'à devenir l'autre, l'altérité, la différence, mais, en retour, l'autre a révélé le *je* à lui-même, dans un incessant rappel de soi à soi, comme les ondes provoquées par une pierre jetée dans l'eau dormante qui s'élargissent et reviennent. Expansion, puis retour au centre, voilà le rythme intérieur de *Stèles.* La Chine alors devient une Chine intérieure, un lieu d'élection, le paradis à refaire pour chacun de nous. « Livre dans lequel le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire du Soi-même est constant », écrit à un ami Segalen en 1911, à propos de *Stèles,* et le livre est daté : « ...de cette ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indicibles, que tout homme instaure en lui-même et salue. A l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur ».

Le divers permet donc en retour une conquête de soi sur soi-même, mais le divers, c'est le multiple, le changeant, l'informe. La Chine de *Stèles* est un monde où tout est en marche, où tout coule, et s'efface sous les coups des Dix Mille Années. Heureusement les stèles au bord des routes sont là : « Dans le vacillement délabré de l'Empire, elles seules impliquent la stabilité ». Et c'est le sens profond de *Stèles* : au cœur du multiple, de ce qui s'écoule et passe, repose le permanent, l'un ineffable, le Tao : « L'immuable n'habite vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels ». Celui qui « règne par l'étonnant pouvoir de l'absence », « le nom caché », « la cité violette interdite », autant de noms qui recouvrent la même réalité spirituelle, non pas le Deus intimior intimo meo que conquièrent les mystiques, au cœur du dénuement, mais une essence ineffable, que Segalen découvre en intériorisant les merveilles du monde, en fondant son Asie intérieure. L'art suprême du livre est d'évoquer par un jeu de miroirs, de reflets, d'allusions, d'échos, la présence mystérieuse de l'un, le seigneur du vide, le prince de l'absence. Aucun poète, depuis Mallarmé, n'a su comme Segalen projeter l'ombre du royaume où règnent le vertige, le silence et la lumière immobile.

Conquête de Soi, découverte de l'un au cœur du multiple, approches de la « Grande Ville au bout du monde », tel est le trésor que nous livrent ces poèmes lapidaires, servis par une expression définitive, dans une langue somptueuse, dense et ferme.

Peintures, « ce livre d'une étrange inspiration taoïste » est un cinéma intérieur, dont les images naissent, se déroulent et disparaissent quand on sait rêver. Aux peintures magiques, venues d'ailleurs et si vite envolées, succèdent de longues processions en marche depuis les confins du monde. Le divers vient apporter ses hommages et ses merveilles au centre, à l'unique, au Fils du Ciel dont le visage emplit l'univers. C'est lui encore qui demeure,

immobile et le même, à travers les images successivevs qui peuplent les peintures dynastiques. L'histoire de Chine, l'histoire du monde est une danse immobile autour du même centre.

Equipée développe le thème, le grand thème : « Il n'est point d'autre sujet, sachez bien, l'antagonisme de rêve chez l'homme, avec les fatalités à son existence départies par le malheur » (Mallarmé). Il s'agit en effet du conflit entre l'imaginaire et le réel, de la lutte éternelle des deux principes, dont aucun n'est vainqueur, parce que chacun a sa vérité dans l'autre. La « Chambre aux porcelaines » et le Voyage s'opposent, mais se complètent et l'œuvre d'art surmonte ce conflit. La leçon d'*Equipée* est qu'il ne faut pas renoncer au double jeu du corps et de l'esprit, et que c'est lâcheté de céder à l'un ou à l'autre, comme font mystiques et jouisseurs.

On voit à quelle hauteur se situe l'œuvre unique de Segalen, et l'unité profonde du thème qui la sous-tend. A l'égal des plus grands poètes, il a su magnifiquement exprimer le drame de l'esprit aux prises avec le monde, et faire naître de cette lutte déchirante et nécessaire, la victoire de la poésie. Il appartient bien à la race de ceux qui vivent et meurent marqués de ce signe, et dont la tâche est de manifester aux autres l'image de l'éternité dans le temps, l'ombre du surnaturel au cœur du monde, le mystère de la cité violette interdite.

H. AMER.

CORRESPONDANCE
A PROPOS D'UN FRONTON

Gabriel AUDISIO à Jean TORTEL

Vous vous en souvenez, mon cher Tortel ? Etant de passage à Marseille, il y a deux ou trois semaines, je vous ai rencontré dans le grenier des *Cahiers du Sud*. Un familier de la maison y apporta, tout chaud, le bruit que notre ami Guillevic, dans le récent numéro de la *Nouvelle Critique*, se montrait fort sévère pour les *Cahiers* à propos du « fronton » qu'ils avaient consacré aux poètes impériaux.

Sans avoir le texte de Guillevic sous les yeux, nous avons dès ce moment échangé quelques propos sur ses critiques, et il me semble bien (je ne vous trahis pas ?) que nous étions tout près de penser ensemble qu'elles n'étaient pas sans fondement.

Revenu chez moi, j'ai songé à cet épisode de la vie littéraire. J'ai pris en mains les pièces du procès. Je vous fais part de ce que j'en ai tiré.

Guillevic a d'abord reproché aux *Cahiers* d'être « la revue de la réaction en poésie ». Je pense que sur ce point Guillevic a tort, qu'il est injuste. Mais je n'insiste pas, vous êtes assez grands, aux *Cahiers*, pour vous défendre !

Guillevic reproche ensuite au fronton des poètes impériaux de se ramener à ce syllogisme : « 1° Les poètes impériaux étaient réalistes ; 2° Ils ont écrit de mauvais poèmes ; 3° Donc, le réalisme engendre une mauvaise poésie ». Cela est un peu simplifié, mais c'est quand même à quoi tend en effet toute une part de la démonstration de René Nelli, l'autre part tendant à prouver que le despotisme engendre nécessairement la fausse poésie.

Eh bien, je pense que Nelli a voulu trop prouver. Son texte, le texte de Gros et la préface anonyme (le fronton du fronton, comme dit Guillevic) abondent d'ailleurs en contradictions qui détruisent la preuve.

Que le régime impérial n'ait pas été favorable à la liberté de l'esprit et à la liberté tout court, cela est évident. Mais Gros note justement que « les arts plastiques ont peu souffert du régime ».

Et j'ajouterai : ni la musique. Pourquoi donc, seule la poésie en aurait-elle souffert ? C'est sans doute que le despotisme n'explique pas tout, ni le dévouement au pouvoir établi. C'est la servilité qui engendre la nullité, mais pas le service. Virgile célèbre le régime d'Auguste, et il est grand, malgré Auguste (peut-être à cause d'Auguste ?). Malherbe célèbre Henri IV et Louis XIII, et il est grand. Le despotisme de Louis XIV n'empêche pas les classiques d'être grands, si même il ne favorise pas leur grandeur... (1).

En vérité le mal n'est pas dans cet abcès trop visible. Je n'en veux pour preuve que la conclusion de Nelli : « La poésie surmonte toutes les contraintes matérielles, les conditions sociales les plus révoltantes ». Alors ? Il est vrai qu'il ajoute : « Le poète supporte tout, sauf qu'on lui rende la poésie impossible. Pour écrire un seul vers il a besoin de toute la liberté sans rivages ». Mais nous savons bien le contraire, et d'expérience ! L'étouffement de la liberté peut faire jaillir le cri du poète, et l'on sait des poèmes sublimes qui furent écrits en prison. Qui empêchait les poètes impériaux d'écrire leur *Honneur des poètes* ? Et Marie-Joseph Chénier de chanter : « Liberté, j'écris ton nom », au lieu de : « Les Français de leurs droits ne sont-ils plus jaloux ? ».

Non, ce n'est pas seulement la pensée napoléonienne, quoi qu'en ait dit Lamartine après coup (2) qui a « fabriqué le pseudo-classicisme et tari toute la poésie traditionnelle ». Tout ce qu'on peut prétendre c'est qu'elle n'a certes rien fait pour abréger l'agonie de l'un, pour ressusciter l'autre. *Pas plus que la pensée révolutionnaire de 1789 et la liberté de 1792.* Il n'y a rien à prouver, et cet échec, ce *double* échec, n'a rien d'exemplaire, contrairement à ce que prétendait la préface du fronton. Le train littéraire ne marche pas toujours à l'horaire de l'histoire : parfois en avance, souvent en retard.

Au demeurant, et Nelli le signale, les poètes ombrageux gardaient la ressource des diverses formes de « poésie refuge », de poésie « d'évasion ». Nous savons également d'expérience ce qu'il en est, et les œuvres excellentes que cette poésie a pu donner dans notre époque « engagée ». Or, ni le genre troubadour ni le genre noir, ni le genre ossianique, ni le genre mélancolique, ni le genre pré-romantique qui ont été aussi largement cultivés que le genre lèche-bottes par les poètes impériaux, n'ont produit des poèmes très mémorables. Je serais vraiment tenté de dire que ce n'est pas le despote qui est coupable, mais l'esclave ! Il est bien entendu, cependant, que l'on ne me fera pas dire que je défends le despotisme...

Il faut chercher ailleurs. Au fond tout revient à une question de chronologie objective. Le fronton du fronton marquait très justement qu'il ne s'appliquait « qu'à un épisode d'une poésie qui déborde largement les quelques années de l'Empire ». Tout est là, mais il fallait y penser davantage.

En vérité, la poésie de l'Empire continue purement et simplement la poésie de la Révolution qui avait purement et simplement

(1) De même dans un autre domaine : le service de l'église peut donner le portail de Chartres, la servilité à l'église donne les bondieuseries de la rue St-Sulpice.

(2) Et le régime ultra, sous lequel les premiers romantiques ont libéré la poésie, était-il donc un régime de liberté ?

continué la poésie de la fin de l'Ancien régime. Non seulement dans son esthétique, qui serait peu dire, *mais aussi dans ses thèmes et sujets.* Prenons des exemples : le grand poète, le poète officiel de l'Empire est Delille. Oui, mais Delille a *66 ans* quand Napoléon devient empereur, et il est depuis longtemps célèbre par sa traduction des *Géorgiques,* qui date de 1770 (et Bonaparte avait un an...), par les *Jardins,* qui sont de 1782... On nous cite la *Maison des Champs,* de l'impérial Campenon, mais on oublie que les *Mois* de Roucher sont de 1779, et les *Saisons* de Saint-Lambert de 1769, l'année de naissance du despote... On nous cite un passage de Chênedollé sur la Révolution, je le veux bien, mais je demande qu'on lise aussi l'*Epitre au peuple,* « par M. Antoine Thomas, premier secrétaire de M. le duc de Pralin, du diocèse de Clermont » (sic), que je trouve dans un recueil publié en 1764 :

Peuple, pour ton pays tu sais vivre et mourir...
Ton sort est d'être heureux, ta gloire est d'être utile

Avouez que c'est là une manière plaisante d'en arriver à cette notion de l'utilité dont René Nelli fait grand reproche à la poésie impériale (et à Eluard). Ou plutôt : non pas d'y arriver, mais bien d'y revenir. Comment croire, en effet, que la régime impérial exigeait le réalisme et l'utilité en poésie, alors que ce réalisme et cette utilité foisonnaient déjà dans la poésie depuis quarante ans ? On me dit que « cela suffisait à rajeunir le vieux genre du poème didactique hérité des Anciens et du XVIII[e] siècle ». Non, on ne le rajeunissait pas, il était à son apogée. Tous les poètes de la fin du XVIII[e] siècle, et même André Chénier, ont éperdûment donné dans la poésie didactique, scientifique et philosophique. Ce serait le régime impérial qui aurait découvert « d'enthousiasmer les lecteurs sérieux en leur décrivant l'essor industriel » ? Mais il y avait belle lurette que les poètes sérieux s'y évertuaient !

Chronologie ! Chronologie ! Ah ! Comme je me réjouis d'avoir retrouvé ce recueil. *Elite de Poésies fugitives,* paru en 1764 à Londres ! Le même d'où j'ai déjà tiré les vers de l'estimable Thomas cité plus haut. Et voici que j'y déniche une *Epître à M. Laurent, à l'occasion d'un bras artificiel qu'il a fait pour un soldat invalide* (sic) où sont chantées à plus soif les merveilles du progrès technique, depuis les écluses aux automates de Vaucanson, en passant par la miroiterie et les pompes à incendie, parfaitement, les pompes, et on ne saurait mieux dire. Mais de qui, cette épître ? « Par M. l'abbé Jacques de Lille (sic), professeur d'humanités au collège d'Amiens ». Oui, oui, en 1764, cinq ans avant la naissance de Napoléon, et par ce même Delille qui devait devenir le poète officiel de cet Empire exigeant en matière de matérialisme non dialectique...

En vérité nous sommes passés à côté du vrai sujet, que deux petites phrases de ce fameux fronton indiquaient cependant. L'une de Nelli : « Le matérialisme aurait pu, en tant que tel, être poétique. Il aurait même pu être libérateur ». L'autre de Gros : « Il se peut d'ailleurs que la poésie impériale soit la caricature (...) d'une poésie possible ».

Tout est là. De même que les poètes scientifiques et didactiques du XVI[e] siècle (et, soit dit en passant, quel despote les y condam-

nait ?), les poètes non pas impériaux, mais du demi-siècle 1760-1810 ont cru, de toute leur force de croyance, on dirait même qu'ils ont cru magnifiquement, que cette poésie était possible, qu'elle pouvait être poétique, et même libératrice. Ils ont échoué dans leur ambition, c'est un fait. Mais qu'est-ce que cela prouve ? Qu'ils se sont pris pour Lucrèce, quand ils n'étaient que Lemercier. C'est tout. Et qu'en penserait notre ami Francis Ponge, qui a célébré l'électricité que le poète impérial avait célébrée cent cinquante ans avant lui ? Que si Delille n'est que Delille, Ponge a le droit (peut-être) de devenir, deux mille ans plus tard, notre nouveau Lucrèce...

J'espère que ni les *Cahiers*, ni Nelli, ni Gros, ni vous-même, ne m'en voudrez d'avoir accordé tant d'attention à cet impérial problème.

Paris, le 16 Novembre 1955.

GABRIEL AUDISIO.

Jean TORTEL à Gabriel AUDISIO

Je me demande, cher Audisio, si vous vous adressez à moi — à moi et non pas à Nelli, ou à Gros, ou alors à la Revue — à cause seulement de quelques propos à bâtons rompus qu'on échangea dans le grenier sur un article de Guillevic que nous n'avions lu à ce moment ni l'un ni l'autre, ou si d'autres raisons vous poussèrent : assez subtil que vous êtes pour ne pas les dire. Peut-être aviez-vous rattaché l'article en question (1) à la discussion amicale que nous eûmes Guillevic et moi dans *Europe*, déjà à propos de poésie. Peut-être, ayant subodoré qu'à ce fameux fronton j'y devais participer quelque peu, aviez-vous reconnu que je n'étais pas étranger aux quelques lignes anonymes qui le précèdent. Peut-être enfin, vous êtes-vous dit que je m'excitais volontiers sur les problèmes esthétiques, et qu'alors...

Je choisis cette dernière raison parce qu'elle m'agrée — et parce qu'il y a bien un problème esthétique (qui n'est pas celui du réalisme) dont le fronton « Poètes Impériaux » ne traite d'ailleurs qu'un aspect particulier. Car il s'y est agi, pour les « Cahiers », de *poursuivre* l'examen d'une question que je crois importante, angoissante même à certains égards — pour qui attache du prix à la parole, bien entendu. En tout cas trop complexe pour pouvoir être élucidée par une seule voix, en une seule proposition. Où Guillevic a cru voir je ne sais quelle « perfidie » (car à coup sûr il a cru la voir...), une attaque, sous le masque, du réalisme poéti-

(1) Nouvelle Critique n° 68.

que, il n'y a que la continuité d'un souci d'éclaircissement, dans la liberté des propos. Vous avez remarqué très justement que le fronton abonde en contradictions. Certes ! Puisqu'il y a dialogue. interlocuteurs, il n'en pouvait être autrement. Qui veut, ici, prouver ? Proposer, inciter à réfléchir, oui. Et peut-être qu'avant de penser à de la perfidie, et s'il juge que l'esthétique qu'il défend, celle du réalisme socialiste, est elle aussi, en cause, peut-être que Guillevic aurait mieux fait de se demander s'il n'y avait rien à gagner de réfléchir, ne fût-ce qu'un instant sur des remarques qui ne font, hélas, que l'irriter. Je vous avoue, je n'aime pas qu'un ami s'irrite dans une attitude telle qu'on ne peut pas lui répondre. Son siège est fait, le nôtre, pas. Mais je répète volontiers « qu'il n'est pas d'esthétique qui ne soit responsable ».

La question qui est posée est, en fait, celle-ci : à quoi tient, à l'intérieur d'une tradition (ou mieux : d'une vie) poétique donnée, en l'espèce la nôtre, le tarissement passager qu'on observe à certaines époques ; tarissement plus surprenant s'il se produit à un moment de l'histoire qui devrait être le plus favorable à l'épanouissement ? « Poètes Impériaux » continuent donc à poser cette même question, que Nelli envisage sous un angle qui mérite d'être regardé : l'influence possible d'un pouvoir autocratique sur la pensée et l'expression du poète. Il est bien évident et vous avez cent fois raison de le souligner, que la poésie sous l'Empire n'est qu'une continuation ; que c'est la même que celle de 1770, que la Révolution a passé sans rien changer, et que la chute de l'Empereur ne changera rien. Vous rappelez Thomas, Delille, etc... avant l'Empire. Mais oui ! Vigny écrira encore, après :

Elancez-vous, liez ces pas nouveaux
Que l'Anglais inventa, nœuds chers à Terpsichore
Qui d'une molle chaîne imitent les anneaux...

(Il serait trop facile de trouver les mêmes vers chez tous les romantiques d'avant 1830). Cela Nelli ne l'ignore pas. Son propos, il nous en avertit, est seulement que l'existence du fait napoléonien, un fait politique, a prolongé cette poésie gelée. « ...Le vrai poète du siècle, dit-il, c'est Napoléon. Mais par la logique de son système politique, il fut amené à rayer pendant quinze ans de la littérature, autant qu'il était en son pouvoir, le lyrisme dangereux qui inspirait le moindre de ses gestes. Pendant quinze ans il a prolongé l'existence d'un faux classicisme, etc... ». Il est vrai que Nelli dit plus loin : « N'est-ce pas la pensée napoléonienne qui a fabriqué le *pseudo-classicisme* et tari toute la poésie traditionnelle ? ». Ce qui est différent et beaucoup plus contestable, puisque ce pseudo-classicisme date, nous le savons bien, de la génération qui suit immédiatement Racine et Boileau. Que l'action de Napoléon ait été moins déterminante que ne le pense Nelli, je le crois donc avec vous : et que pour résoudre le problème, il faut aussi chercher ailleurs.

Mais voyons : il y a plusieurs années — et pas seulement depuis que Guillevic fait des sonnets — que les « Cahiers » s'y intéressent. Ils sont les seuls, du reste... Je m'excuse, cher Audisio, mais nul, ni Guillevic, ni vous, en tout cas, n'a eu la curiosité, et pour comprendre dans quel éclairage devait être vu « Poètes Impériaux », de se reporter aux deux frontons précédents, que pourtant

on avait désigné du doigt (2). Le début de l'article de Gros est assez explicite, si le petit « chapeau » — non napoléonien — ne l'est pas. Comment ne pas voir, alors, que l'article de Nelli s'insérait dans un ensemble encore en formation — et quatre ans d'intervalle ne font rien à l'affaire : nous avons le temps — qu'il était comme une hypothèse, une proposition de plus, un élément du dossier ; comme l'entrée d'un nouvel interlocuteur, qui a sa voix et son ton, ses idées à lui — car nul, ici, n'est obligé de parler à l'unisson — dans un dialogue qui se poursuit : en ce moment encore, puisque vous venez de le relancer.

Nelli donne une réponse politique à un problème esthétique. (Guillevic serait-il alors plus près de lui que de moi, même si leurs politiques s'affrontent ?) Je crois que vous et moi serons d'accord pour rechercher d'abord une réponse spécifiquement esthétique — tout en sachant bien qu'aucune des deux ne satisfait entièrement aux conditions posées. Mais tout de même, il s'agit d'une poésie, c'est-à-dire d'un certain langage : avant de s'inquiéter des circonstances extérieures qui pèsent sur lui, je crois qu'il est nécessaire de savoir si dans sa structure même, il n'y aurait pas quelque chose de faussé ; si les lois qu'il se donne, et les tabous qu'il s'impose ne lui masquent pas sa propre réalité — en d'autres termes, si la manière de dire est en accord avec la volonté qui l'émeut, ou les émotions qui la suscitent.

Donc : « Comment justifier, disait le chapeau, l'absence quasi totale de poésie à l'heure précisément où, la sensibilité se renouvelant devant la construction révolutionnaire de la société et de la morale, tout était à dire d'une façon nouvelle ? Comment expliquer le retard et l'inertie du poème, en France, alors que la prose en mouvement depuis Rousseau et Diderot, par Laclos, Rétif et par Chateaubriand, épouse dans leur diversité les conditions d'expression créées par l'écoulement de l'Ancien Régime, qu'elle prévoit, qu'elle provoque ou qui l'exalte ? ». Et j'élargis. Non seulement Rousseau, etc... et Beaumarchais (les prosateurs), mais David, mais Lavoisier, mais Laplace, mais Lamarck, mais Helvétius, mais Robespierre, Saint-Just, Marat, mais Sade... Tous, excepté les poètes, sont des hommes de rupture et de renouveau. Tous *imaginent* et participent à un grand ébranlement des valeurs intellectuelles et de sensibilité, audacieux tous et vite engagés dans une lutte qui en épargna peu. Ils sont tous d'accord avec leur époque — leur manière de dire (ou de faire) en accord avec la volonté qui les émeut. Ils y collent, ils la guident, en fait ils la créent ou tout au moins la modèlent. Aussi sont-ils encore vivants, présents dans notre pensée et notre morale — et même dans nos *goûts*. La poésie, elle, reste en arrière, figée, artificielle — et morte. Alors, allons-nous prétendre que seuls les poètes n'avaient ni imagination, ni conscience, ni audace ? Par quel miracle statistique ? Bien sûr, ce serait absurde. Cependant, n'importe quel parlant pouvait tout dire après Diderot ; on pouvait re-imaginer l'univers, depuis Laplace. Plus d'un siècle auparavant, ni Cyrano, ni Pascal n'attendent longtemps après Galilée pour s'effrayer d'un monde infini ou s'y projeter heureusement dans un voyage imaginaire. Cette fois rien. Rien, sinon ce que vous avez lu de vers, cher ami, dans *Poètes Impériaux*

(2) cf. : Cahiers du Sud n° 302. *A L'aube du Romantisme* : Jean Tardieu, Jean Tortel et Textes poétiques. — N° 306 *Le Gel du Classicisme* : Léon-Gabriel Gros, Jean Tortel et Textes.

et dans l'*Aube du Romantisme*. C'est tout de même bizarre. D'autant plus que les perspectives scientifiques et philosophiques n'étaient pas les seules à être bouleversées, mais bien aussi la réalité politique et sociale, et la réalité quotidienne, quand le métier à tisser et le sucre de betterave (le visage de l'utile commence par être merveilleux...) transformaient les journées — les habits, la nourriture — de ces hommes martelés à une forge nouvelle. Enfin, quoi : des hommes, un peuple, des poètes, donc, qui à la fois renversaient mille ans d'histoire, découvraient la pensée scientifique, assistaient à la naissance du machinisme et commençaient, dans les fermes à manger du pain blanc. Audisio, on en deviendrait lyrique, d'y penser ! Et les poètes de cette époque n'auraient rien ressenti, rien prévu ? Eux, dont « la grande force est le désir » et dont la fonction fut toujours de trembler devant les choses neuves,

> (*Crains qu'un jour un train ne t'émeuve*
> *Plus*)

seuls, les poètes auraient refusé de dire leur époque ? Je ne le crois pas, car même Napoléon est impuissant devant la nécessité poétique.

Bien plus : En même temps que surgissaient toutes ces naissances, je ne sais quelle odeur fade de chose qui meurt se répandait. Tout cela, cette époque que je ne saurais bien délimiter, car elle est mordue sur les bords, comme toutes, tout cela est un peu parfumé de mort — les malheureux : ils s'obstinent à dire de *trépas* ! Tout cela s'éteint, s'évanouit, tombe — que de tombes, que de feuilles, que de jeunes filles ! — Tout cela pleure, et rêve, et s'en va. Veut s'en aller vers Ossian, les brumes, le passé, que sais-je. Un passé vague, contradictoire, aussi bien celui d'un Nord, d'où partent peut-être encore « les orages désirés », et dont les légendes sont à la fois apaisantes et lourdes, qu'une Antiquité schématisée. C'est l'heure où les poètes commencent à vouloir mourir, partir n'importe où hors du monde, où ils se veulent hors du Temps, hors du moi — Hors du réel. S'en aller, en même temps que le monde dont ils font partie, alors que le nouveau — qui était véritablement le leur — s'impose et les émerveille. En état de contradiction (comme nous ?) ils sont placés au point de rupture, au lieu même où le dire s'invente.

Ils n'ont rien dit de tout cela ? Ils n'ont fait que ça ! Ils n'ont fait que vouloir tout dire. Mais (à la différence d'Eluard), ils n'ont rien dit.

Ici je m'arrête un instant pour m'étonner. Car si notre Fronton, qui excita la colère de Guillevic, était une machine de guerre contre le réalisme, elle serait inutilisable. Je m'étonne alors que celui qui le croit ne la retourne pas aussitôt contre nous en s'écriant : Mais de purs idéalistes, vos mauvais poètes, mais des tenants de la poésie « vague à l'âme », de la poésie « des départs », de la poésie de l'ennui et de la mort ! Et c'est vrai, Audisio. Ces hommes que Nelli et vous-même avez si bien montré enfermés dans l'utile, soucieux « d'enthousiasmer les lecteurs sérieux en leur décrivant l'essor industriel », soucieux, donc, de nommer leur époque — car, certes, l'époque napoléonienne est le début de l'époque utilitaire, celle de la première bourgeoisie industrielle, et c'était être réaliste que de vouloir la dire ainsi — ces mêmes poètes sont ceux qui

réclament toutes les occasions de se confondre avec leurs rêves. Avec eux : « C'est le début de la toute puissance du rêve. Le Grand Sommeil ouvre ses ailes » (3). Je m'excuse de me citer, mais c'est bien ainsi que je les voyais il y a quatre ou cinq ans, et que je continue à les voir. Cependant, ni Nelli ni vous n'avez tort. Alors : réalisme, non réalisme ? En poésie, mon dieu... (Il faudra s'expliquer là dessus, n'est-ce pas ? En tout cas, n'enfermons pas la poésie dans des *catégories*. Au moins, vous n'êtes pas aristotélicien ?).

Je retourne à la nécessité poétique qui attend, plantée au bout d'un alinéa : celle que les poètes dont nous parlons n'ont pas su reconnaître. Elle est double. Il y a d'abord, nous le savons, la nécessité d'un réel propre à émouvoir. On peut affirmer qu'il n'est jamais absent, et qu'il est à la fois continu et non immobile. A cet égard, du reste, les poètes n'ont jamais été mieux placés qu'au temps de Delille et de Baour-Lormian. Mais nécessité aussi d'un langage organisé de manière à assurer la transposition sur le plan verbal du réel à exprimer. Cette transposition verbale, cette transfiguration étant le travail poétique proprement dit. Or, la structuration verbale est discontinue. Vous me dites — et nous arrivons au nœud du problème : « Le train littéraire ne marche pas toujours à l'horaire de l'histoire ». Qui donc détraqua l'horloge de 17... à 18... ?

Mais, encore une fois, pourquoi la seule horloge poétique ? Il faudrait (il faut toujours...) faire un peu d'histoire, et remonter. C'est peut-être ennuyeux. Qu'y puis-je ? Chaque poésie datée est tellement impliquée dans une précédente et expliquée par elle ; chacune est à ce point dépendante et responsable, qu'il est quasi impossible de les considérer isolément et absurde à coup sûr, de prendre « la poésie » à partir d'une date déterminée, ou d'un nom. C'est dire qu'il y a tradition : en ce sens que toute poésie répond et appelle. Elle l'a fait à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^ siècle, dans les mêmes conditions qu'à toutes les époques, sauf l'essentielle : car elle avait omis de constituer son langage propre, susceptible de dire la réalité dont elle était chargée. De telle sorte que sa réponse était fausse et que son appel n'a pas été entendu. Elle était cependant parfaitement consciente de ce qu'elle avait à dire et fut parfaitement consciente de la manière dont elle voulait le dire, car — je ne crois pas exagéré de le soutenir — c'est elle-même et elle seule, ce sont tous les poètes de ce temps-là qui refusèrent d'envisager la nécessité d'un langage neuf. Il n'y a pas eu contrainte du pouvoir ou des divers pouvoirs, mais accord unanime. Il était impensable pour un poète — et ce qui est beaucoup plus curieux, pour leurs lecteurs, car ils étaient très nombreux — qu'on puisse écrire en vers autrement que dans une formulation éprouvée.

Chénier a concrétisé cette espèce de lucidité (lucidité inversée), en un vers célèbre qui explique tout, y compris l'inévitable échec !

Sur des pensers *nouveaux, faisons des vers* antiques.

Chénier n'est là que le porte-parole de près de cent ans de poésie — et de ses contemporains dont les « pensers » furent

(3) cf. C.D.S. N° 302.

vraiment nouveaux (4), mais qui s'étaient emprisonnés dans une tradition formelle. La tradition classiciste, fondée elle-même sur le respect des Anciens, et plus respectueuse à mesure qu'elle se vidait de sa substance, s'était cristallisée, gelée au cours du siècle, assez profondément pour que nul ne s'avisât de faire des vers selon d'autres règles que celles dont le triomphe était acquis. Le malheur fut que ce triomphe était celui de la plus haute expression : la tragédie de Racine, la comédie de Molière, l'ode de Malherbe... Reconnue comme telle, l'infaillibilité atteinte et démontrée de la poésie du siècle précédent n'avait plus qu'à être continuée, car elle consistait en une formulation imitable. En vérité, il n'y avait plus de mystère poétique. Plus d'incertitude possible. Le hasard était aboli — partant, plus de « coup de dès » ! Les recettes étaient données : séparation des genres, unité de la composition, sacrifice du détail à l'ensemble, épuration du vocabulaire, élégance et noblesse, etc... — et les clefs métriques sur lesquelles je n'insiste pas. Tous les poètes partaient donc clefs en mains. Les formules du langage parfait étant trouvées, il n'y avait plus qu'à les appliquer. Il n'y avait plus à inventer de nouveau langage, et jamais chaque poète ne s'est moins soucié d'avoir *le sien,* car il était évident que l'emploi de tout autre mode d'expression que la formulation éprouvée eût été une espèce de dégradation. En somme, le problème de l'invention verbale était devenu un faux problème. C'est quelque chose d'admirable et de naïf, que cette absolue confiance, au moment même où tout va s'écrouler, dans le moyen d'expression dont on dispose. Confiance renforcée, d'ailleurs, par le prestige extraordinaire dont jouissaient ceux qui en usaient bien. Car le triomphe de Voltaire fut, de son vivant, un triomphe poétique, et l'éclat fut très grand d'un Jean-Baptiste Rousseau, d'un Delille ou d'un Lebrun-Pindare.

Toutes les conditions se sont trouvées réunies pour que les poètes acceptent de ne reconnaître que la formulation traditionnelle, cependant que la pensée, la science, la société, et la prose — le réel — marchaient à pas de géants. On secouait tout, on reniait tout, sauf la rhétorique du vers. Les poètes sont tombés dans un piège qu'ils pouvaient éviter car, Ronsard reniant le langage de Villon et Malherbe celui de Ronsard, le premier devoir d'une poésie qui se veut vivante est d'être reniement. Oui, Audisio, nos auteurs ont voulu être fidèles à des manières de dire créées pour d'autres avant eux, et ils nous ont prouvé que c'était impossible.

C'est en ce sens, cher ami, que cette poésie qui englobe tant de régimes différents et qui aurait pu être grande, reste « exemplaire ». Elle peut en effet servir d'exemple — ou, si vous préférez, d'illustration à une espèce de loi : la part faite, et elle est grande, aussi grande qu'on le voudra, aux circonstances qui lui sont extérieures, la poésie ne peut en fin de compte, se développer qu'à partir d'elle-même. C'est la règle d'or. Pardonnez-moi de me citer encore une fois, ce sera la dernière : « Le désaccord entre une sensibilité libérée et un poème prisonnier d'une façon de dire qui ne le concerne plus ; ou, plus généralement : entre la vie d'une

(4) A propos de « pensers nouveaux », n'oublions pas les propos de Boileau : « Pour moi, je ne sais pas si j'ai réussi : mais quand je fais des vers, je songe toujours à dire ce qui n'est point encore dit dans notre langue ». De telles paroles vont assez loin (Pour plus de détail, je vous renvoie à notre fronton (*Le Gel du Classicisme*).

époque et son expression, est un obstacle insurmontable à l'apparition d'une poésie qui puisse être qualifiée de grande ». Mais de rechercher quelles seraient aujourd'hui les conditions véritables de l'accord entre la vie et l'expression, ce serait un tout autre travail, non pas vain, sans doute, mais si vaste... Est-il même permis de le tenter ? Faut-il dire : chacun pour soi — et lancer les dés ? Et cet accord qui, s'il se fait, est le résultat d'une profonde concrétisation de nos soucis poétiques communs — et s'il se fait, c'est aussi lentement qu'un cristal, ne sera-t-il pas perceptible qu'après ? Après qu'une autre poésie aura pris la place de celle qui se fait tous les jours, et que nous voyons si mal, précisément parce que nous y sommes dedans ? Nos doctrines poétiques sont nos désirs, ou alors des développements abstraits. Cependant, un nom vous est venu, spontanément : celui de Lucrèce. Oui, un *De Natura Rerum* nouveau. Je crois à sa nécessité (enfin : je la désire). Peut-être est-il en train de s'écrire.

Je termine, cher Audisio, très loin et très près de nos *Poètes Impériaux*. Une toute petite remarque pour en finir, pas bien méchante. Votre syllogisme : « 1° Les poètes impériaux étaient réalistes ; 2° Ils ont écrit de mauvais poèmes ; 3° Donc le réalisme engendre une mauvaise poésie », vous l'avez un peu inventé. Il n'est ni de Guillevic, ni de Nelli. Et voyez-vous, c'est un sophisme, car les prémisses données, à supposer qu'elles soient vraies, la conclusion ne pourrait être que : « donc le réalisme peut engendrer (ou a pu engendrer...) une mauvaise poésie ». Sous cette forme, c'est exact.

Bien amicalement.

JEAN TORTEL.

LE ROMAN

LE VOLEUR, par Georges Darien (*J.-J. Pauvert*).

Comme pour obliger une gloire récalcitrante à enfin lui accorder ce qui lui est dû, on a fait grand bruit autour de la réédition du roman de Georges Darien « Le Voleur ». Paru en 1898, seulement connu de quelques initiés (de choix, n'est-ce pas la vraie gloire que de figurer sur la liste des livres pairs du Docteur Faustroll ?) pratiquement introuvable et réputé invendable, voici ce livre qu'il faut avoir lu.

Ce que j'ai fait, en dépit du battage littéraire qui fait si souvent prendre des vessies pour des lanternes. Dès les premières lignes, on est accroché. Ce style net, incisif, véhément qui rappelle Vallès (moins la poésie) vous entraîne dans les plus sombres intrigues et fait passer les réquisitoires les plus violents contre l'infâmie sociale, qu'on peut trouver trop fréquents. Les œuvres des grands romanciers populaires, « Roger-la-Honte », « La Dame en Noir » par exemple, sont aussi d'une lecture entraînante. Il y a quelque chose (outre le personnage de Roger-la-Honte) de ces ouvrages de consommation populaire dans le roman de Darien.

On le sait, ces ouvrages copieux sont d'un conformisme moral écœurant. Le voleur ou le criminel, s'il triomphe durant 1999 pages, à la deux-millième est enfin puni. Georges Randal, le voleur, n'est jamais pris, jamais puni. Il n'est pas voleur par paresse, par dégoût du travail, par goût d'un profit apparemment facile, mais par haine de la société où il vit et qui n'est que corruption. « Je veux être un larron légal, je n'ai de goût pour aucun genre d'esclavage. Je veux être un voleur, sans épithète. Je vivrai sans travailler et je prendrai aux autres ce qu'ils gagnent ou ce qu'ils dérobent, exactement comme le font les gouvernements, les propriétaires et les manieurs de capitaux ». Que penser d'un tel raisonnement ? Vous êtes tous des crapules, eh bien ! je serai plus crapule que vous. Car c'est au nom de la morale que notre philosophe parle. « Quant au vrai voleur... c'est un être à part... Son rôle dans la civilisation moderne est de l'empêcher absolument de dépasser le degré d'infâmie auquel elle est parvenue, de lui interdire toute transformation qui n'aura point pour base la liberté absolue de l'Individu... Il sent peser sur lui l'obligation morale ». Un voleur qui a des principes, qui vole par principe. Peut-on dire qu'il est non conformiste, qu'il se place en dehors ou au delà de tout ? Il est « le dernier représentant, abâtardi si l'on y tient, de la conscience individuelle ». On citerait vingt passages où ces idées sont copieusement, un peu trop, développées. De quelle morale s'agit-il ? « Quant à la morale, il n'y en a jamais eu qu'une, ce n'est pas celle qui dit à l'homme « Sois bon » ou « Sois pur » ou « Sois ceci ou cela » ; c'est celle qui lui dit simplement « Sois ! ».

Le voleur devient professeur d'énergie, pour être il faut agir. « Je crois qu'un acte quel qu'il soit, ne peut être mauvais. L'acte ! Oui, agir ce qu'on rêve ». Lafcadio retiendra la leçon.

Plus qu'un réquisitoire contre la société fondée sur le vice, *le Voleur* m'apparaît comme une étude de caractère, le portrait d'un homme, Randal ou Darien, assez énigmatique, mais aussi exemplaire.

Enigmatique ou ambigu : parce qu'il bafoue la morale sociale au nom de la morale individuelle, qu'il est voleur mais non canaille, honnête au demeurant, généreux, fidèle, courageux, bon époux si celle qu'il aime voulait bien l'épouser, bon père — s'il tue un jour, c'est pour sauver son enfant — et malheureux comme n'importe qui sur terre, reconnaissant que « les vices des canailles ne valent pas mieux que ceux des honnêtes gens ».

Exemplaire : parce qu'il est un homme avec ses contradictions, ses vertus et ses défauts, qui reconnaît que la vie dans la société où il se trouve est impossible mais voudrait malgré tout trouver quelques raisons de justifier cette vie, de vivre sans que sa conscience en fasse un crime — même au prix d'un crime.

PIERRE MATHIAS.

LES EAUX MELEES, par Roger Ikor (*Albin Michel*).

« Les fils d'Avrom », « La greffe du printemps », « Les eaux mêlées », trois titres, et qui s'expliquent, pour un roman, c'est beaucoup. Plus de six cents pages pour conter l'histoire d'une famille juive qui quitte la Russie et vient vivre en France, c'est beaucoup. Car, à part la fuite de Rakwomir, il ne leur arrive rien d'extraordinaire, à Yankel le fils, Avrom le père, Simon le petit-fils — à leurs femmes, fils, filles, frères, sœurs, cousins, cousines ; rien, si ce n'est de vivre les événements qui ont marqué l'histoire de France de la fin du siècle dernier à nos jours. Justement, les périodes exceptionnelles de cette histoire, les deux guerres, sont plus évoquées que décrites. Ce qui compte pour l'auteur, c'est la vie quotidienne, la banalité, les événements dont rendent compte les officiers de l'état-civil, naissances, mariages, décès. Ce à quoi il accorde tous ses soins, c'est l'étude de mœurs ; les juifs ne sont pas des Indiens de l'Amazone et pourtant, leurs coutumes, leurs croyances, leurs réactions sont assez différentes de celles des Français dits moyens pour qu'il y ait là une matière abondamment traitée en croquis, tableaux, scènes où l'auteur excelle et qui rappellent plus Daudet que Zola par la tendresse avec laquelle sont présentés les personnages. Peints avec des couleurs vives, du reste, comme des images d'Epinal, extrêmement vivants, sympathiques. « Les juifs sont des gens honnêtes, propres, simples ». Les Français aussi sont des braves gens, avec qui les juifs mêlent leur sang. La France n'est-elle pas, par excellence, une nation accueillante, généreuse, où l'on peut vivre en travaillant, même prospérer ?

Ne nous moquons pas de cet optimisme un peu forcé. Louons au contraire, dans une littérature trop complaisamment portée au

noir, un auteur qui a le courage de montrer que la vie la plus banale a son prix, qu'il faut autant d'héroïsme à un juif pour déclarer à son père qu'il épousera une « goyé » qu'à un parachutiste pour sauter dans un guêpier d'ennemis et que les vraies vertus sont la patience, la générosité et l'amour.

P. M.

LE MOISSONNEUR D'EPINES, par Georges Govy (*La Table Ronde*).

« Le moissonneur d'épines », de Georges Govy est-il bien un roman d'aventures dans la lignée de ceux de Malraux ou de tant d'autres écrivains actuels ? C'est d'aventures révolutionnaires qu'il s'agit, les personnages ayant à cœur, par l'action ou par l'agitation, de donner à une classe opprimée conscience de son droit et de sa force, et les moyens de se libérer. Entreprises souvent chimériques, causes perdues d'avance, momentanément, car le grain de l'émancipation est semé et il fructifiera plus tard. Il faut donc voir dans le roman de Georges Govy autre chose qu'une suite d'échecs, un long tissu d'horreurs, assassinats, viols, massacres, tortures, dont le lecteur se fatigue vite, autant que le héros de l'histoire.

Singulier personnage que Richard Stanley. Est-il Russe ou Anglais ? Marxiste ou anarchiste ? Révolutionnaire amateur plutôt — il participe sans enthousiasme à bien des tentatives de révolte, en Egypte, aux Indes, en Angleterre, en Espagne ; quand il veut vivre bourgeoisement, faire une fin en somme, bientôt le dégoût lui vient. Le dégoût de quoi au juste ? C'est un homme de « nulle part » ; il se sent étranger partout ; personne ne veut de lui et il ne veut de personne l'auteur l'appelle « une force négative ».

Qu'un tel héros, ni chair ni poisson, irrite à la fin tout le monde, y compris les critiques, on le comprend. Mais pourquoi faut-il être d'un parti, d'une nation ? Y a-t-il une idée, une patrie, une conception de la vie qui vaille qu'on meure ou qu'on vive pour elle ? Force négative — Stanley est agi par une force, un besoin constant de changement, d'agitation plus que d'action — sans foi quelconque, toujours avec un ennui, un écœurement dont l'action ne le guérit pas. Personnage en creux, négatif (au sens photographique) de l'aventurier.

C'est ce qui fait, à mon sens, l'intérêt du roman de Georges Govy. Non, Richard Stanley n'est pas un personnage de Malraux. Un bouchon ou un trognon flottant sur l'eau — l'eau de vaisselle de l'histoire. Comme n'importe qui.

P. M.

LE PAYS OU L'ON N'ARRIVE JAMAIS, par André Dhôtel (*Pierre Horay, éd.*).

Le roman d'André Dhôtel « Le pays où l'on n'arrive jamais », que les petites filles du Fémina ont couronné (qu'importe leur âge réel ! n'a pas douze ans qui veut) a été visiblement écrit pour les enfants.

On a évoqué « Le Grand Meaulnes », pour exécuter l'œuvre de Dhôtel « honnête contrefaçon garantie pure de toute poésie ». On a évoqué plus justement « L'Ile au Trésor ». S'il n'a pas les couleurs franches et naïves de ce modèle du roman d'aventures, « Le Pays » a un mouvement de cheval au galop qui emporte tout.

Tout : c'est d'abord ce style incolore, même négligé (les critiques ont souligné de rouge les défaillances de l'élève Dhôtel), et surtout les procédés employés pour dénouer des situations inextricables, qui me permettent d'évoquer, après « Le Grand Meaulnes » et « L'Ile au Trésor », « Les Pieds-Nickelés » — par exemple l'histoire des tuyaux de chauffage central, la façon dont enfin, Gaspard monte sur le cheval pie, l'intervention de l'ours, les noms des personnages. Que de ficelles et de cordes ! figurées ou réelles. Ces détails d'une fantaisie assez grosse ont peut-être amusé l'auteur et sûrement agacé les critiques.

Peu importe. L'essentiel est de monter sur le cheval pie, et dès les premières pages, on est sur le dos de la bête prodigieuse, de se laisser emporter dans la forêt des Ardennes, qu'on ne quitte guère, même si on s'embarque pour les Bermudes, de remonter le cours du temps pour retrouver enfin le pays de l'enfance qui ne peut être à jamais perdu. On ne sera pas déshonoré de n'avoir que douze ans. Tant pis pour ceux qui sont nés à soixante !

PIERRE MATHIAS.

LES ELANS DU CŒUR, par FÉLICIEN MARCEAU (*N. R. F.*).

Ce livre est-il gai, est-il triste ? Une histoire triste racontée d'une manière gaie ? La gaîté qui joue avec la tristesse prend vite le visage de l'ironie. Et c'est là le poignant, le déchirant du roman. Tout est velléitaire. Le monde de Félicien Marceau est fermé. La société, avec ses préjugés, sa pruderie triomphe. Il n'y a que les élans du cœur pour s'opposer à elle, mais ils sont vite étouffés. Denise, qui est devenue la maîtresse d'un antiquaire petit bourgeois est séquestrée par son père qui veut la détourner de sa liaison. Prisonnière de parents inactuels, inadaptés, inadaptables, caricaturés comme dans un dessin de Dubout qui s'attendrirait, Denise est délivrée par deux jeunes garçons qui rêvent tout haut et qui la conduisent auprès de l'antiquaire pour qu'il l'épouse. Denise, de qui les élans du cœur sont bafoués, retourne volontairement dans sa prison.

Le sujet est mince et ambigu, mais Félicien Marceau sait raconter une histoire. Et on sent qu'il aime ses personnages. On aimerait lui voir étreindre un domaine plus large, plus réel. Tout est en place pour un livre plus grand. Le prochain ?

JEAN MALRIEU.

HISTOIRE

A SOCIAL AND RELIGIOUS HISTORY OF THE JEWS, par S.-W. Baron (*Ancient Times*, vol. I et II) (1).

Elargissant la matière d'une série de conférences prononcées à la *Columbia University*, le Professeur S.-W. Baron avait publié, en 1937, la première édition d'une histoire socio-religieuse d'Israël, complète en trois volumes. Depuis, les découvertes archéologiques de Ras Shamra, Lakish, Mari, 'Aïn Fashka, jointes aux événements politiques des deux dernières décades, ont contraint l'auteur à procéder à une évaluation nouvelle de son sujet, en élaborant une seconde édition qui, à proprement parler, est une refonte totale de l'ouvrage primitif. Les deux volumes initiaux, consacrés à l'antiquité — de la préhistoire d'Israël à la clôture du Talmud de Babylone, aux environs de l'an 500 de l'ère vulgaire — ont paru en 1952. La série en comportera six, auxquels s'ajoutera un tome de bibliographie générale, analytique et critique.

Ceux qui chercheront dans l'ouvrage de M. Baron une relation événementielle de la carrière historique du peuple juif ou un exposé suivi de la théologie du judaïsme, seront sans doute déçus. L'ambition de l'auteur a été plutôt d'entraîner son lecteur derrière une superstructure factuelle — supposée connue — pour lui faire atteindre à la trame économique, sociale et religieuse sur laquelle se détachent des faits qu'elle conditionne et qu'elle explique. D'une œuvre aussi riche, il est impossible de donner ici autre chose qu'un aperçu sommaire et abstrait.

Selon la thèse de M. Baron, l'histoire d'Israël apparaît dominée par un procès qui amena la nation juive à s'émanciper graduellement de l'Etat et du territoire.

Dès ses premières expériences, et tout au long de son itinéraire historique, Israël eut l'occasion de constater la précarité fondamentale de tout pouvoir politique et dut apprendre à situer son idéal national et religieux au-dessus de toutes les contingences naturelles.

Certes, nulle nation n'est capable de se passer d'un minimum de substrat territorial. Mais des réalisations telles que la conquête de Canaan, la Restauration, sous Esdras et Néhémie ou, même, la récente création de l'Etat d'Israël, pour si nécessaires, pour si vitales qu'elles aient été, ont toujours représenté un compromis avec les exigences inéluctables de la nature plutôt que l'accomplissement intégral des aspirations du judaïsme.

Les juifs n'ont possédé d'Etat, en propre, que pendant un temps relativement court et, jusqu'ici, leur expérience politique a toujours

(1) *Columbia University Press*, New-York. Une traduction française du premier volume de cet ouvrage a paru récemment aux *Presses Universitaires de France*, sous le titre : *Histoire d'Israël, vie sociale et religieuse*

présenté un revers assez sombre. Dès les origines, le nom d'Israël désigne un peuple et non un territoire, comme la stèle de Méneptah l'atteste en 1227 avant l'ère chrétienne. Dès les origines, l'idéal historique semble l'emporter sur la réalité naturelle : lorsque, quelque 200 ans après la catastrophe de Tanis-Avaris, certaines tribus hébraïques quittent la vallée du Nil et finissent par rejoindre des tribus congénères demeurées en Canaan, elles persuadent aisément ces dernières de l'identité du Dieu qu'avaient adoré leurs ancêtres et de Jahvé qui s'était révélé en Egypte. Toutes les tribus s'imaginent avoir participé à l'Exode.

L'installation en Canaan soumet le mosaïsme à une épreuve corrodante. En dépit de l'exiguïté de son territoire, la Palestine offre une extraordinaire variété physique. On n'y compte pas moins de quarante types climatiques et géographiques différents et une petite distance seulement sépare les neiges persistantes de l'Hermon, des régions subtropicales du Sud, où la neige est inconnue, les cimes du Liban, de la dépression de la Mer Morte, la plus basse du monde. A la différence du Nil ou de l'Euphrate, le Jourdain n'est pas un facteur d'unité. Précipité et non navigable, son cours établit une barrière entre les régions de l'Ouest et la Transjordanie. Pays de contrastes, la Palestine est aussi, et par là même, un pays de cloisonnement régional. D'où, avant l'arrivée des Hébreux, une population qui est restée, constamment, émiettée en groupes distincts, et, à l'époque d'El Amarna, l'existence de multiples Cités-Etats. Les Israélites eux-mêmes devront partager le sol de leur contrée avec bien d'autres éléments ethniques. Lorsqu'ils s'installent en Canaan, les Hébreux ne sont pas tous des Israélites et cette hétérogénéité raciale renforce encore la propension au séparatisme tribal que favorise la configuration de la Terre Sainte. Le sentiment de l'unité historique s'estompe. Au contact des cultes agraires autochtones, le jahvisme s'adultère en un syncrétisme qui assimile le Dieu transcendant du désert au Ba'al, maître d'une parcelle déterminée du sol. Tandis que le mosaïsme authentique ne consentait pas à se lier à un sanctuaire fixe ou à des images — l'un et les autres impliquant l'attachement à un lieu particulier — la nouvelle religion « populaire » se centre sur les vieux sanctuaires locaux et accueille les légendes qui se sont formées autour d'eux. Le rôle accru des femmes dans l'agriculture et la notion, essentiellement agraire, de la Terre-mère, accoutument les nouveaux venus à célébrer le culte orgiastique d'Astarté, « la dame de force et de joie », dont dépend la prospérité d'une population paysanne. Seules les tribus du Sud, pratiquant l'élevage et demeurées à peu près aux conditions du désert, restent fidèles à un jahvisme sans compromis. La lutte que les protagonistes de son intransigeant idéal engagent contre l' « infidélité » d'Israël, c'est-à-dire la religion syncrétiste qui, sous une forme ou une autre, ne cesse d'émaner de la terre palestinienne, va emplir de son pathétique tumulte la Bible tout entière.

Pressées par un ennemi redoutable, supérieur par l'armement et les méthodes de combat, les Philistins établis dans la Pentapole du Carmel, les deux amphictyonies qui groupent respectivement les tribus du Nord et du Sud, s'unissent sous le sceptre d'un monarque commun. Bientôt, des bâtisseurs d'empires tels que David et Salomon, donnent au royaume juif le rang d'une grande puissance mondiale, maîtresse de la route de la Mer Rouge, commerçant avec l'Espagne, la Sardaigne, le Yémen, l'Afrique Orien-

tale et l'Inde, exploitant d'immenses mines de cuivre, dont la récente découverte, à Ezion Guèber, est venue frapper le monde de stupeur. Israël est en passe de devenir un Etat impérialiste du type ordinaire, dont la soudaine grandeur emplit d'ivresse les descendants des Hébreux semi-nomades. Le Temple, érigé à Jérusalem, scelle la victoire du principe territorial.

Mais cet apogée politique est de courte durée. La société israélite est en proie à des maux profonds qui vont entraîner sa ruine. Tandis qu'une classe privilégiée de grands propriétaires fonciers pratique l'absentéisme, traîne une vie frivole à Jérusalem ou à Samarie, dans les délices de la vie métropolitaine, les petits exploitants s'endettent, se voient réduits en esclavage ou, dépossédés de leurs terres, s'en vont grossir les rangs d'un prolétariat urbain, misérable et désespéré. Mais ces déclassés sont, devant la Loi, les coassociés de l'alliance conclue sur le Sinaï, et, sous ce rapport, égaux en droits au roi lui-même, trait qui contribue à donner à toute cette âpre lutte des classes une coloration foncièrement religieuse. Les « misères du temps » suscitent la prédication passionnée des prophètes dont les revendications semblent dater d'hier, mais qui se distinguent nettement des réformateurs modernes parce que, à leurs yeux, la justice sociale est partie intégrante du contrat établi entre Israël et son Dieu. Estimant que le premier en a violé les clauses, les prophètes n'hésitent pas à prévoir et, même, a appeler de leur vœux un cataclysme qui, anéantissant l'Etat et la majeure partie du peuple d'Israël, ne va faire qu'éclater davantage l'équité et l'omnipotence divines.

Cette catastrophe se réalise avec les désastres qui atteignent le royaume du Nord, en 733 et 722-21, et Juda, en 701 et 587 avant notre ère. La Diaspora, qui avait commencé dès avant ces revers, est à peu près totale après la chute de Jérusalem. Désireuse de survivre, la Captivité résiste avec succès à l'assimilation et acquiert très vite une incroyable prospérité économique. Libérés de tous conflits sociaux, les exilés approfondissent leur héritage religieux ; posent les bases de la communauté juive qui va être, tout au long de l'histoire subséquente du judaïsme, le substitut de l'Etat ; développent le système de cette institution révolutionnaire qu'est la synagogue non sacrificielle. L'établissement sur le sol de la Palestine cesse d'être essentiel à la qualité de juif et l'on conçoit que Dieu peut être adoré partout où dix israélites se réunissent pour prier. L'idéal des prophètes devient possession démocratique. Le prophète lui-même cède la place au scribe, plus utile à présent et qui va contribuer à donner sa figure définitive à la Torah.

Ce sont, au contraire, de nouvelles difficultés sociales que va retrouver la petite fraction d'exilés qui édifie, autour de Jérusalem, le minuscule état théocraphique de la Restauration. La grandeur et le prestige extérieur qui marquent parfois la domination des dynasties asmonéenne et hérodienne, n'empêchent pas la situation intérieure du royaume juif de se détériorer sans cesse.

A l'époque de la *Pax Romana,* la Palestine semble être un pays débordant de « lait et de miel ». Métropole d'une dispersion juive qui, selon les calculs de l'auteur, groupe avec les habitants de la Terre Sainte, quelque huit millions d'âmes — le dixième de la population totale de l'Empire romain ! — la Palestine connaît une agriculture florissante. Les vins qu'elle produit figurent sur la table

impériale ; son huile est de première qualité ; les dattes, les figues, les olives, le blé y abondent ; le lin de Scythopolis jouit d'une réputation universelle ; la résine du baumier, arbrisseau qui pousse exclusivement dans la région de Jéricho, se vend à son pesant d'or. Bien qu'elle manque de bois, de métaux, de charbon et de pétrole, la Palestine est, économiquement, la région la plus avancée de l'Empire. Pourtant, malgré cette prospérité, les masses vivent dans une horrible pauvreté. Tous les abus et les exactions que l'histoire moderne a rendus familiers, défigurent le régime colonial de la Palestine. L'absence d'une bourgeoisie moyenne accentue la différenciation sociale que compliquent encore les dissensions religieuses. Une classe de paysans incultes, les *'amé ha-'arets,* se constitue en Galilée. Le grand schisme chrétien va y recruter ses premiers adeptes.

Après les désastres militaires de 70, 115, 135, le judaïsme se concentre derechef sur lui-même, renonçant à toute compétition avec la religion nouvelle. La loi talmudique qu'élaborent sans cesse les rabbis — ces lettrés qui, héritiers de la classe laïque des scribes, se sont substitués graduellement au clergé dans l'administration religieuse et civile de la communauté — va, jusqu'à l'ère de l'Emancipation, régler, avec une minutie sans faille, chaque acte de la vie quotidienne du juif, du lever au coucher, du berceau à la tombe. La « haie » qu'elle élève autour de la Torah se révèle plus efficace que les remparts matériels perdus, et, maintenant le peuple juif séparé du reste des nations, lui donne le moyen de survivre indéfiniment, au sein d'un entourage hostile, pour accomplir la mission religieuse qui lui incombe jusqu'à l'ère messianique.

En effet, si le judaïsme est inconcevable sans la persistance d'un peuple juif, il n'a de sens, pourtant, qu'en le dépassant et en débouchant sur l'humanité. Ce n'est qu'ainsi que peut s'expliquer ce subtil mélange de nationalisme et d'universalisme qui caractérise la religion juive et a le don de déconcerter ou d'irriter nombre d'observateurs superficiels.

Il est certain que le judaïsme, religion *historique* en opposition à toutes les religions *naturelles,* substitue à la primitive signification agraire ou astrale des fêtes qu'il emprunte aux civilisations plus anciennes de Canaan ou de la Babylonie, une interprétation qui les lie aux épisodes majeurs de l'histoire nationale d'Israël. Mais — et l'attitude des prophètes le montre bien — le nationalisme juif n'est pas, dans son essence, le monstre sacré des temps modernes. Selon les sages d'Israël, l'aventure humaine ne connaîtra son accomplissement que lorsque la réalité éthique, que l'auteur dénomme « histoire », aura prévalu ici-bas sur les « données immédiates » de la nature. A la « fin des temps », la nature aura été complètement humanisée et le jeu de ses lois lui-même modifié, puisque « le loup habitera avec l'agneau ». La connaissance de Dieu emplira le cœur de tous les hommes, sans distinction de nation ni de race, comme les grandes eaux le fond de l'océan. La notion de nature s'effacera devant celle de communauté.

Ce messianisme est donc foncièrement différent des théories modernes du progrès. Pour le judaïsme, le but final ne pourra être atteint sans la coopération de Dieu, ni une réalisation soudaine, survenant à un moment imprévisible de l'évolution historique et à laquelle sera délégué un intermédiaire miraculeux. Mais au geste

de Dieu doit correspondre une tension de l'homme, un effort vers la sainteté, qui approprie la créature à la grâce divine. L'instrument qui l'en rendra capable lui a été donné avec la Torah confiée à Israël. Le choix d'un « peuple élu » était en effet nécessaire. La résistance que la nature oppose à l' « histoire » est si énorme, son emprise si universelle, que seul un groupe d'hommes, relativement restreint était susceptible de s'en émanciper partiellement pour devenir, par l'observance de la Loi, une sorte d'intermédiaire entre Dieu et les hommes et leur guide vers lui. D'autre part, pratiquée par un peuple et non par des individus isolés, la religion conserve un caractère social qui la rendra capable de devenir finalement la religion de l'humanité. Voilà pourquoi c'est un devoir religieux qui impose à Israël de persévérer dans l'être. Voilà pourquoi aussi sa soumission inconditionnelle à la Loi, même lorsque certaines de ses dispositions ne peuvent être l'objet d'aucune justification rationnelle. Loin d'être un esclavage spirituel ou un légalisme superstitieux, comme le pensaient Hegel ou Wellhausen, cette soumission absolue est confiance en la volonté indéchiffrable de Dieu et forme toute positive d'amour.

Les deux premiers volumes de M. Baron constituent une réussite remarquable. Certes, l'idée d'une histoire centrée sur les moteurs profonds de l'évolution n'est pas une idée nouvelle puisqu'il s'agit de l'une des plus fécondes intuitions du XVIII[e] siècle français, intuition dont l'influence n'a pas cessé de s'affirmer en dehors même de l'historiographie marxiste proprement dite. Mais jamais l'application n'en avait été faite à l'histoire d'Israël d'une manière aussi profonde et aussi complète. L'entreprise, pourtant, pouvait faire reculer le savant travaillant individuellement. Dès les origines, en effet, l'histoire du peuple juif apparaît comme un remarquable composé d'histoire nationale et d'histoire universelle. Une étude originale de l'antiquité israëlite est impossible à qui ne domine pas, outre la civilisation hébraïque — déjà si complexe par elle-même, d'un si difficile abord, parsemée de tant d'énigmes et d'incertitudes — de nombreuses civilisations, dont certaines ne font qu'émerger des ténèbres.

Vingt-cinq ans de recherches et de travaux ont permis à l'auteur de réaliser la synthèse d'une documentation exhaustive dont on aura comme le procès-verbal dans les précieuses notes qui terminent chacun des deux volumes. Outre les références bibliographiques indispensables, on y trouvera de nombreuses discussions de détail qui, faisant le point de l'état actuel de la science, relativement à tous les problèmes qui se posent, indiquant les recherches qu'ils appellent encore, constituent, à elles seules, un instrument de travail incomparable.

L'ouvrage de M. Baron n'est pas, bien entendu, une « histoire sainte », mais l'œuvre d'un historien d'esprit critique. Si sa position touchant l' « hypothèse documentaire » reste personnelle et semble sensiblement en retrait sur les théories de Wellhausen, c'est que les progrès de l'exégèse et de l'archéologie ont entraîné un abandon notable des positions de la Haute-Critique.

Certes, l'historien de formation marxiste pourra contester la définition, ethnique et idéaliste, que l'auteur donne de la nation. Il est certain que, le nouvel Etat mis à part, où une nation juive est en cours de formation, aucune autre définition ne semble conve-

nir à la réalité d'Israël, qui défie toutes les classifications. On peut se demander, toutefois, jusqu'à quel point il est légitime de considérer que tous les juifs d'aujourd'hui ressortissent à une nation ou même à une nationalité. La partie de l'ouvrage, que M. Baron consacrera aux temps modernes, aura sans doute à apporter une réponse à cette question.

Peut-être eût-il été souhaitable aussi que de brefs résumés chronologiques, placés en tête de chaque chapitre ou de chaque groupe de chapitres, aident le lecteur à suivre les discussions avec parfois plus de commodité.

Mais on saura gré à M. Baron d'être parvenu à dégager avec une netteté singulière les lignes de force de l'histoire, plusieurs fois millénaire, d'Israël. Mieux qu'une chronique pure et simple, cette brillante série de méditations à la Montesquieu — toujours savoureuses et d'où une vaste érudition, l'approche technique des problèmes évoqués n'excluent une psychologie très fine non plus que la couleur et la vie — pouvait combler une lacune et rendre service au public français.

Ferdinand Brunot a souligné l'incidence qu'avait eue sur l'évolution de notre langue le triomphe de la Contre-Réforme qui avait entraîné, pratiquement, en France, le divorce d'avec un monument majeur de la civilisation européenne. Sur le plan plus généralement culturel, s'il est tout de même devenu assez exceptionnel de prendre le Talmud pour un homme, on peut affirmer sans exagération que l'histoire scientifique d'Israël reste, chez nous, un domaine réservé, une spécialité, plus étroitement close que l'égyptologie ou la sumérologie et à propos de laquelle il n'est de pire supercherie qui ne demeure possible.

Œuvre d'un savant authentique et impartial, rompant à la fois avec la « conception larmoyante » de l'histoire juive et l'exaltation apologétique, le livre du Professeur Baron éclaire d'une puissante lumière la logique, tragique et virile, d'une évolution où le profane est tenté, à priori, de ne voir que laideur, non-sens et ténèbres. Voilà pourquoi cet ouvrage-clef qui, en raison de son caractère « ouvert », des horizons qu'il laisse deviner au delà de son texte et de ses notes, est susceptible de susciter des vocations de recherches, mérite, en tout cas, d'avoir en France un retentissement profond.

V. NIKIPROWETZKY.

LES ARTS

LE MONDE CHRETIEN, par André Malraux (*Le Musée de la Sculpture, Gallimard*).

La formule des volumes du « Musée Imaginaire de la Sculpture » est heureuse. J'ai déjà dit le plaisir tactile que donnent ces ouvrages par leur format, leur épaisseur, leur cartonnage, et la joie de l'esprit d'y trouver des œuvres d'art, ou des fragments d'œuvres d'art, photographiés sans autre souci que l'effet esthétique, la satisfaction de l'œil. Mais on redoute aussi la pente dangereuse où mènent le tronçonnement des chefs-d'œuvre et le mépris de leur échelle (savez-vous qu'il existe aujourd'hui des livres de vulgarisation, sur Fra Angelico par exemple, où l'on ne trouve que des têtes d'anges ou des vierges en buste, sans la reproduction entière d'*une seule* composition ?).

Le troisième volume du « Musée Imaginaire » est en réalité le développement du chapitre « L'Occident Chrétien » du tome I, qui permet à Malraux, en une étude de soixante pages, de jeter des vues neuves et personnelles sur l'art roman. Cours supérieur, pour gens fort avertis des choses de l'art qui peuvent mettre immédiatement une image sur chaque mention faite par Malraux d'une église ou d'un tableau. Ainsi, de ligne en ligne, quelquefois avec difficulté, suit-on une pensée originale, dense, si concentrée qu'on a souvent l'impression — par comparaison — qu'un Berenson tire à la ligne.

Les recherches archéologiques et certaines hypothèses ou théories d'écrivains d'art ont finalement, depuis ces vingt dernières années, par trop découvert à l'art roman des modèles et des tenants. Il est temps de le rendre en quelque sorte plus indépendant. « La sculpture romane n'est pas un moment de l'évolution des formes, au sens où le sont la sculpture de Reims ou la peinture de l'Angelico, écrit Malraux ; elle est une naissance de formes comme l'art de l'Acropole et la peinture toscane ».

Et de souligner avec justesse l'opposition des formes chrétiennes et des formes antiques, et leurs pôles différents : « en face de l'héritage antique, tout génie chrétien appartient à l'Orient — ou à l'Orient qui envahit Rome ». Mais, né dans l'univers byzantin, l'art chrétien a radicalement changé de sens. A Byzance, Jésus était hors de l'humain, la divinité était celle de l'ombre des sanctuaires. La sculpture romane est l'humanisation de Dieu, le dieu fait homme dans sa familiarité avec les vignerons et les travaux des champs que racontent les chapiteaux. Cependant, il y a aussi dans l'art roman, à côté de ce dieu vaguement bonhomme, souriant en tous cas, le dieu de la colère et de la justice, que Malraux ne semble pas toujours apercevoir dans les œuvres d'art. Le Dieu de peur et de foi, son domaine s'étend des vierges noires d'Auvergne aux fresques de Saint-Savin. Sans lui on peut être déçu, comme Malraux, par la peinture murale romane ; mais alors c'est enlever à l'art roman cette pesée de force, de terreur et de croyance qui le marque dans ses meilleurs moments.

Pour Malraux, la sculpture romane est une « surpeinture ». Elle apporte les ombres à la fresque romane, qui n'a que deux

dimensions. Elle naît dans le ferment artistique créé par les manuscrits à peinture. Ainsi, sa position se situe à mi-chemin de l'opinion qui fait de la sculpture des XI^e^ et XII^e^ siècles un décor de l'architecture et de celle qui en fait une transposition de l'enluminure.

P. G.

(*Un volume, relié toile, 340 reprod. en noir, 5 hors-texte en couleurs Prix 2.900 francs*)

LE MOYEN-AGE FANTASTIQUE, par J. BALTRUSAITIS (*A. Colin*).

Je me souviens de ma stupéfaction lors de ma première rencontre d'un élément extrême-oriental dans la peinture occidentale : au musée de Vich, un retable de Lluch Borrossa présentait, derrière le Christ, une tranquille frise de boddhisatvas dans leur nimbe chinois rouge et bleu. Depuis, je me suis trouvé souvent en présence de rencontres surprenantes, dans tous les domaines de l'art (récemment, un air de balalaïka dans un concerto de Vivaldi). Elles donnent toujours envie d'approfondir la question ou de connaître un ouvrage qui l'approfondisse. Et voici justement Jurgis Baltrusaitis qui entreprend, dans un livre qui est un petit monument d'érudition, de nous faire toucher, au moment historique où le Moyen Age évolue vers la réalité et le retour à la nature, son côté fantastique et exotique à la fois.

Sa démonstration est brillante. Elle est cautionnée par de nombreux documents et par les recherches savantes auxquelles s'est livré l'auteur. Vous avez été frappé par l'imagination de Breughel ou de Jérôme Bosch, créant les plus étranges monstres, visages directement branchés sur des jambes, quadrupèdes à deux pattes, êtres à têtes déplacées sur le corps ? Ce sont très précisément les figurines grotesques, appelées grylles, gravées sur les gemmes antiques gréco-romaines, dont les gens du Moyen Age étaient grands collectionneurs. Jérôme Bosch, peintre de grylles ? C'est ainsi que l'appelait Felipe de Guevara, qui était presque son contemporain.

Mais l'influence de l'Islam n'a cessé de se manifester sur l'ornementation, tout au long du Moyen-Age. On connaît l'attrait de l'Islam dans la vie et l'art romans. Les étoffes arabes donnent des modèles aux sculpteurs et aux peintres. A Moissac et dans d'autres églises, on trouve des frises reproduisant l'écriture coufique, comme élément décoratif, mais si exactement qu'un érudit a pu y lire une louange d'Allah ! Cet engouement continue à l'époque gothique, seule étudiée par Baltrusaïtis. En 1245, pour rendre hommage à l'Islam et pour frapper limagination, Albert le Grand s'habille en arabe avant de donner à l'Université de Paris un cours sur Aristote. Tous les cadres des miniatures gothiques, à y regarder de près, sont inspirés des Corans ou des livres persans. On y reconnaît jusqu'aux rinceaux anthropomorphes asiatiques.

Cependant, au XIII^e^ siècle, l'Occident chrétien a tremblé d'effroi lors de la marche vers d'Ouest des Khans tartares. A la peur de ces « diables » menés par l' « Antéchrist de Mongolie » succède une ère de rapprochement. Le XIII^e^ siècle est finalement un va-et-vient incessant de voyageurs vers la Chine et l'Extrême-Orient. La mode s'en mêle : le clergé s'indigne en vain des hennins cornus qui ne sont qu'une copie des coiffures des dames chinoises Wei et T'ang. Cependant, le corps du pape Benoît XI est recouvert d'un drap

chinois et Marco Polo prétend que le Saint Suaire était enveloppé d'une étoffe tartare. Quoiqu'il en soit, les démons chinois frappent l'imagination des artistes qui en remplissent les « enfers » de leurs tableaux. Le nuage conventionnnel des Chinois, le *tchi,* entoure les anges et la Trinité ; les montagnes et les rochers zoomorphes, les paysages de rochers pénètrent dans la peinture gothique : les comparaisons à cet égard de certaines images sont saisissantes. L'arc en accolade, du dernier style gothique, n'est que l'arc en accolade oriental, que l'on trouve dans l'Inde au III[e] siècle avant J.-C., et depuis, dans toute l'Asie, en Iran, en Chine, en Arménie et chez les Arabes. Et on ne peut pas n'être pas frappé de l'air de parenté du décor de la pagode Long Hou-ta (1367) avec le décor flamboyant du château de Josselin, de 1490-1505.

Ainsi, l'isolement de l'Occident n'est qu'un mythe orgueilleux ou le fourvoiement de l'ignorance. On voyageait beaucoup à des époques où l'on pourrait admettre trop facilement le contraire, les contacts avec les peuples les plus lointains étaient toujours fructueux dans le domaine de l'art et de la connaissance. Mais il faut se garder aussi de mettre l'art occidental en quelque sorte à la remorque, dans le domaine de l'invention, de l'Orient et de l'Extrême-Orient. Les influences étaient réciproques. N'oublions pas que les Grecs ont fourni le modèle de la statue bouddhique. Et voici que ce livre, si intéressant, de J. Baltrusaïtis, me donne envie de relire les magistrales synthèses de René Grousset sur les relations Asie-Occident. J'y renvoie les lecteurs dont ce « Moyen Age fantastique » élargira l'horizon et mettra la curiosité en appétit.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume, 300 pages, 122 illustrations. Prix :* 1.700 *francs*).

ESQUISSE POUR UN PORTRAIT DE SOI-MEME, par BERNARD BERENSON (*A. Michel*).

Un vieil homme s'interroge sur son passé, sur ses ambitions, sur ses œuvres, sur ses réussites et sur ses échecs, sur son expérience. Et ce vieil homme est le plus illustre historien d'art vivant. Sans doute le livre est émouvant. Berenson y fait sans cesse état de ses limites, de ses insuffisances, de ses erreurs même (il avoue, lui, l'homme des valeurs tactiles, avoir découvert fort tard la couleur) mais on le sent, malgré tout, assez conscient de sa propre valeur. Coquetterie ? Je ne crois pas. Naïveté peut-être, et ce cynisme doux et sympathique en définitive d'un vieil homme qui pense. On a l'impression que rien ne l'attache, ni son œuvre, ni rien qui vienne des autres, que rien n'a de vraie importance pour lui. Lucidité, humour et liberté partagent sa pensée, avec on ne sait quelle élégance de forme et quel sans-gêne dans la confession. Un Oxfordien (ou un Harvardien, puisque Bérenson est Américain) très âgé, très las, atteint par la fatigue et par le doute, dont les livres ont été, il le sait, des dates importantes de la critique et de la philosophie de l'art, éprouve le besoin de nous révéler que sa réussite contient aussi le sentiment profond d'un échec. On aime alors que la dernière page de cette confession soit un hymne à la rectitude d'esprit et à la vie.

P. G.

CORPS ET VISAGES FEMININS DE INGRES A NOS JOURS, par WALDEMAR GEORGE (*Editions d'Art et Industrie*).

Il est un « musée imaginaire » bien tentant à composer : c'est la galerie des formes féminines que nous ont laissé les peintres. Pour les maîtres du passé, on voit à peu près ce qu'elle pourrait donner. Mais essayez de la réaliser avec nos artistes contemporains, et maintes embûches, maintes difficultés vous assailleront. Pourtant, ce musée imaginaire a été réalisé par Waldemar George. Il laisse, dès l'abord, une impression de surprise : il n'y a donc aujourd'hui aucune unité de vision du corps féminin ; il semble même que la diversité, les contrastes, voire les antagonismes sont la règle. Quoi de plus différent que la vision de la femme de Fernand Léger ou de Pascin, de Picasso ou de Segonzac — mais un temps artistique a-t-il jamais suscité des tempéraments aussi divers que le nôtre ? Et Waldemar George a volontairement voulu juxtaposer « les expériences des peintres accourus de tous les horizons ». Rares sont ceux qui ménagent la femme, dont le pinceau exprime la tendresse ou l'envoûtement. Notre époque est dure, impitoyable, cruelle, et l'image de la femme en est le reflet. Le choix de W. George est, forcément, très personnel. Le cartonnage découpé de la couverture, pour laisser apparaître une reproduction en couleurs, ne me paraît pas être une heureuse innovation.

P. E.

(*Un volume cartonné*, 18 *reproductions en couleurs*, 142 *reproductions en noir*. *Prix* 2.100 *francs*).

SOUTINE, par EMILE SZITTYA (*La Bibliothèque des Arts, éd.*).

On pourrait reprocher à Emile Szittya de déformer son modèle et de ne montrer Soutine que sous un aspect crasseux et désespéré, et sous un jour antipathique. Mais pourquoi demanderait-on à l'auteur d'une monographie d'idéaliser son sujet et d'en faire le réceptacle de toutes les vertus, en même temps que de s'en éprendre fanatiquement ? Ce « Soutine », même s'il est déformé (ce qui n'est pas si sûr...), même si l'écriture du livre est rugueuse, naïve parfois, pleine d'opinions excessives et injustes, ce « Soutine » me plaît parce qu'il est à la mesure de Soutine. Après avoir lu ces pages grinçantes mais ardentes, où s'étalent la misère et la solitude du peintre, on se prend à méditer sur cette destinée... « La peinture de Soutine est un produit de l'impitoyable », écrit E. Szittya. Elle est l'image, bouleversée et grinçante, de la souffrance et de la pauvreté. Cet étrange mélange d'attirance et de répulsion que contiennent certains tableaux de Soutine, se retrouve dans la vie du pauvre juif de Lithuanie, dans sa détresse à Montparnasse et jusque dans sa réussite, lorsqu'un collectionneur américain célèbre le découvrit, acheta d'un coup cent de ses toiles et l'installa dans une villa, loin de ses anciens compagnons de dénuement.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume* 130 *pages*, 42 *illustrations en noir*, *prix* 540 *frncs*).

MOSCOU, par Henri Cartier-Bresson (*Delpire, éd.*).

Ce livre est mieux qu'une réussite : c'est une véritable démonstration des possibilités actuelles de la photographie et de l'art d'un photographe comme Cartier-Bresson. Moscou, sans une seule image d'un monument ou de la perspective d'une rue, mais, à chaque page du livre, des hommes, des femmes, des enfants de Moscou, marchant, travaillant, achetant dans les magasins, regardant dans les musées, lisant dans les bibliothèques, priant dans les églises, au repos sur des bancs ou défilant dans un stade. En fait, la foule de Moscou, mélange d'âges et de races, la foule curieuse ou joyeuse, intéressée ou indifférente, celle de la rue ou du métro, la foule, au hasard, semble-t-il, de l'objectif et sans qu'aucune de ces images ne paraisse au premier abord particulièrement frappante. Mais c'est là le grand art d'Henri Cartier-Bresson. Car soudain on s'aperçoit que, mieux qu'un écrivain en trois cents pages, Cartier-Bresson nous rend sensible Moscou, nous fait toucher un instant, bien au-dessus de tous les commentaires, la réalité très simple de cette *humanité autre* que nous avons envie de connaître. Cette sorte de *prise directe* que nous donnent les photographies de Cartier-Bresson sur le peuple de Moscou est parfaitement évidente dans son résultat. Nous y mesurons le décalage qu'il y a entre ces hommes de la capitale russe et nous, la véritable distance même, entre eux et nous, mais nous tenons je ne sais quoi d'eux, peut-être le fond de leur vie, peut-être leurs raisons, peut-être quelque chose de plus direct encore, et cette découverte, confuse mais certaine, nous laisse maladroits et comme intimidés.

P. E.

(*Un volume relié toile* 192 *pages*, 163 *photographies. Prix :* 2.900 *francs*).

LES CLES DE L'ART MODERNE, par R. Collin, M. Goué, Y. Salgues, etc... (*La Table Ronde*).

Sur la foi du titre on s'attend à trouver dans ce livre une explication de l'art moderne, une sorte de fil conducteur destiné à guider les profanes, et les autres aussi peut-être, dans le dédale actuel de la peinture, de la sculpture et de la musique. L'ouvrage est bien présenté, avenant, avec une jolie couverture. Pas de reproductions. Ce n'est donc pas par leurs œuvres que nous pourrons y faire la connaissance des peintres, mais par des « portraits » ou « caractères » de quelques lignes ou de quelques pages, très inégaux, les uns assez piquants, les autres baclés ou mal informés. L'ensemble constitue un répertoire hétéroclite de petites histoires des peintres, des sculpteurs et des musiciens. En tête du livre, des tableaux embrouillés de l'art contemporain et, en quarante pages, une histoire de la peinture moderne qui dégage l'essentiel avec netteté.

P. E.

(*Un volume*, 360 *pages. Prix :* 850 *francs*).

A LA RECHERCHE DU ROMAN

DES "ROMANS BLANCS"

On parle volontiers et souvent de la « crise du roman ». Et il ne viendrait certes plus à l'idée de personne de nier qu'il y ait crise. Mais cette crise, depuis quand dure-t-elle ? A n'en pas douter, depuis la mort de Balzac (ou de Dickens, ou de Tolstoï). Très exactement, cette crise s'est ouverte avec l'abandon de notre croyance en un monde qui s'accomplirait peu à peu, absorbant et transcendant les différences entre les destins individuels, avec notre reniement d'une unité idéale — perceptible dès lors — du monde sous le regard d'un Roi, d'un Dieu ou de l'Histoire, toujours sous celui du romancier momentanément investi de tout le savoir humain.

Car Proust, c'est déjà le roman en crise : cette tentative admirable et insensée de l'œuvre pour être à elle-même son propre sujet et son propre objet, son principe et son produit, sa cause et sa vérité. C'est même, peut-être, le plus haut moment de crise.

Depuis, en effet, sous la pression du monde extérieur, en crise lui aussi, le roman s'est tenu coi. Du moins en France. Ou plutôt, il a essayé de se fuir, de devenir autre chose : tout, n'importe quoi. Le contraire même de toute littérature. Le résultat en est aujourd'hui la multiplication de purs et simples produits de consommation : petits tableautins de genre ou gravures de mode, le tout barbouillé, indifféremment, de style (à la Stendhal, qu' « ils » disent !).

Pourtant on continue d'écrire des romans. Mais ces romans n'ont plus rien de commun avec ceux du XIX^e^ *siècle (j'entends les balzaciens, car il serait aisé de montrer que, déjà, Flaubert nous annonça). Ils ne sont même plus ce qu'on a pu appeler — à la suite des* Faux Monnayeurs *— des « anti-romans ». Non. Ce sont des romans de la* table rase. *Ils ne visent plus au bilan ; ils ne nous proposent même plus l'image d'une destruction accomplie. Le roman d'aujourd'hui est redevenu une* éducation. *Et peut-être, plus que jamais, est-il maintenant vivant et nécessaire puisque c'est à travers lui qu'un homme essaie de retrouver le monde, un moraliste, un*

sens, et tout écrivain, la littérature; puisque, au lieu d'un accomplissement, nos romanciers cherchent à reconnaître, par lui, un ordre juste de rapports entre le monde et eux. Un ordre en situation.

C'est cette tentative que nous nous sommes efforcés de décrire ici.

En demandant à quelques romanciers (ou auteurs de récits) *des textes, nous n'avons certes prétendu ni dresser un bilan complet du roman contemporain, défini comme* recherche, *ni même constituer un ensemble qui aurait une valeur exhaustive et parfaite en soi. Ainsi que les deux articles de critique qui ouvrent ce « fronton », ces textes ne représentent, en effet, que différents états de recherches indépendantes, unies seulement par la même originelle honnêteté de leurs auteurs: celle de tout écrivain qui ne récuse pas la conscience de soi ni de sa situation — de tout écrivain, comme l'écrivait Robbe-Grillet* [1], *engagé pleinement dans son œuvre.*

Nous avons donc choisi ces textes plus pour leurs différences que pour leurs ressemblances, dans l'espoir que ces différences suffiraient à évoquer, par leur simple succession, l'image d'un roman nouveau plus vaste que tous ceux figurant ici et où ceux-ci se résoudraient heureusement. Car une ambition, au moins, leur est commune: de fonder le roman (ou le récit) sur la situation d'un homme dans le monde — d'un homme de maintenant dans le monde réel, d'aujourd'hui, sans rien en retrancher — de faire du roman l'instrument d'une reconnaissance, d'une reconquête et de soi et du monde, le moteur d'une juste réconciliation.

L'appellation de « Romans blancs » n'a d'ailleurs pas d'autre signification: il s'agit seulement de signaler ce moment de l'histoire du roman, de notre littérature, où le sens de ce roman est encore en suspens, où l'Histoire attend, où des écrivains travaillant encore, seuls, « en haut, sous la terre » [2], *où, engagés dans ce combat qu'évoquait Kafka dans son* Journal: « *combat entre toi et le monde* », *ils s'efforcent de seconder le monde sans pour autant s'oublier ou se nier eux-mêmes, dans l'espoir, dans l'attente peut-être d'une réconciliation entre le monde et eux. Une réconciliation dans et par le travail: c'est-à-dire la littérature.*

B. D.

---

(1) Dans une série d'articles qui constituent une sorte de *Nouvel art du Roman*, publiés sous le titre global de *Littérature contemporaine* dans *L'Express* de Novembre à Mars (au rythme de un par mois, le mardi).

(2) C'est le titre d'un des récits de Michel de M'Uzan publiés dans le Recueil *Les Chiens des Rois*, Gallimard, collection *Métamorphoses*, 1954

MICHEL BUTOR

LE ROMAN COMME RECHERCHE

I

Le roman est une forme particulière du récit.

Celui-ci est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature ; il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité. Jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles, nous sommes perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures.

Les autres, pour nous, ce n'est pas seulement ce que nous en avons vu de nos yeux, mais ce qu'ils nous ont raconté d'eux-mêmes, ou ce que d'autres encore nous en ont raconté ; ce n'est pas seulement ceux que nous avons vu, mais aussi tous ceux dont on nous a parlé.

Ceci n'est pas seulement vrai des hommes, mais des choses mêmes, des lieux, par exemple, où je ne suis pas allé mais que l'on m'a décrit.

Ce récit dans lequel nous baignons prend les formes les plus variées, depuis la tradition familiale, les renseignements que l'on se donne à table sur ce que l'on a fait le matin, jusqu'à l'information journalistique ou l'ouvrage historique. Chacune de ces formes nous relie à un secteur particulier de la réalité.

Tous ces récits véridiques ont un caractère en commun, c'est qu'ils sont toujours en principe vérifiables. Je dois pouvoir recouper ce que m'a dit un tel par des renseignements venus d'un autre informateur, et ceci indéfiniment ; sinon je me trouve devant une erreur ou une fiction.

Au milieu de tous ces récits grâce auxquels se constitue en grande partie notre monde quotidien, il peut y en avoir qui sont délibérément inventés. Si pour éviter toute méprise on donne aux événements racontés des caractéristiques qui les distinguent d'emblée de ceux auxquels nous avons l'habitude d'assister, nous nous trouvons devant une littérature fantastique, mythes, contes, etc... Le romancier, lui, nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, il veut leur donner le plus possible l'apparence de la réalité, ce qui peut aller jusqu'à la mystification (Defoe).

Mais ce que nous raconte le romancier est invérifiable, et par conséquent ce qu'il nous en dit doit suffire à lui donner cette apparence de réalité. Si je rencontre un ami et qu'il m'annonce une nouvelle surprenante, pour emporter ma créance il a toujours la ressource de me dire que tels et tels ont eux aussi été témoins, que je n'ai qu'à aller vérifier. Au contraire, à partir du moment où un écrivain met sur la couverture de son livre le mot roman, il déclare qu'il est vain de chercher ce genre de confirmation. C'est par ce qu'il nous en dit et par là seulement que les personnages doivent emporter la conviction, vivre comme l'on dit, et cela même s'ils ont existé en fait.

Imaginons que nous découvrions un épistolier du dix-neuvième siècle déclarant à son correspondant qu'il a très bien connu le Père Goriot, que celui-ci n'était pas du tout comme Balzac nous l'a dépeint, que notamment à telle et telle page il y a de grossières erreurs; cela n'aurait évidemment aucune importance pour nous. Le père Goriot est ce que Balzac nous en dit (et ce que l'on peut en dire à partir de là); je peux estimer que Balzac se trompe dans ses jugements par rapport à son propre personnage, que celui-ci lui échappe, mais pour justifier mon attitude, il faudra que je me base sur les phrases mêmes de son texte; je ne puis invoquer d'autre témoin.

Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit.

II

Le travail sur la forme dans le roman revêt dès lors une importance de premier plan.

En effet, peu à peu, en devenant publics et historiques les récits véridiques se fixent, s'ordonnent et se réduisent selon certains principes (ceux là mêmes de ce qu'est aujourd'hui le roman traditionnel, le roman qui ne se pose pas de question). A l'appréhension primitive s'en substitue une autre incomparablement moins riche, éliminant systématiquement certains aspects qui recouvre peu à peu l'expérience réelle, qui se fait passer pour celle-ci, aboutissant ainsi à une mystification généralisée. L'exploration de formes romanesques différentes révèle ce qu'il y a de contingent dans celle à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait, tout ce récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière.

D'autre part, il est évident que la forme étant un principe de choix (et le style à cet égard apparaît comme un des aspects de la forme, étant la façon dont le détail même du langage se lie, ce qui préside au choix de tel mot ou de telle tournure plutôt que de telle autre), des formes nouvelles révèleront dans la réalité des choses nouvelles, des liaisons nouvelles, et ceci naturellement d'autant plus que leur cohérence interne sera plus affirmée par rapport aux autres formes, d'autant plus qu'elles seront plus rigoureuses.

Inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Or il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience, toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats.

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes, un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à sa mystification, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison.

L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition « sine qua non » d'un réalisme plus poussé.

III

Mais la relation du roman à la réalité qui nous entoure ne se réduit pas au fait que ce qu'il nous décrit se présente comme un fragment illusoire de celle-ci, fragment bien isolé, bien maniable, qu'il est donc possible d'étudier de près. La différence entre les événements du roman et ceux de la vie, ce n'est pas seulement qu'il nous est possible de vérifier les uns tandis que les autres nous ne pouvons les atteindre qu'à travers le texte qui les suscite. Ils sont aussi, pour prendre l'expression courante, plus « intéressants » que les réels. L'émergence de ces fictions correspond à un besoin, remplit une fonction. Les personnages imaginaires comblent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci.

Non seulement la création mais la lecture aussi d'un roman est une sorte de rêve éveillé. Il est donc toujours passible d'une psychanalyse au sens large. D'autre part, si je veux expliquer une théorie quelconque, psychologique, sociologique, morale ou autre, il m'est souvent commode de prendre un exemple inventé. Les personnages du roman vont jouer ce rôle à merveille ; et ces personnages je les reconnaîtrai dans mes amis et connaissances, j'éluciderai la conduite de ceux-ci en me basant sur les aventures de ceux-là, etc...

Cette application du roman à la réalité est d'une extrême complexité, et son « réalisme », le fait qu'il se présente comme fragment illusoire du quotidien, n'en est qu'un aspect particulier, celui qui nous permet de l'isoler comme genre littéraire.

J'appelle « symbolisme » d'un roman l'ensemble des relations de la réalité qu'il décrit avec la réalité où nous vivons. Je sais que c'est là un mot dangereux, comme tant d'autres, mais je n'en trouve point de meilleur et il me semble assez facile de le débarrasser de ses associations gênantes.

Ces relations ne sont pas les mêmes selon les romans, et il me semble que la tâche essentielle du critique est de les débrouiller, de les éclaircir afin que l'on puisse extraire de chaque œuvre particulière tout son enseignement.

Mais, puisque dans la création romanesque, et dans cette recréation qu'est la lecture attentive nous expérimentons un système complexe de relations de significations très variées, si le romancier cherche à nous faire part sincèrement de son expérience, si son réalisme est assez poussé, si la forme qu'il

emploie est suffisamment intégrante, il est nécessairement amené à faire état de ces divers types de relations à l'intérieur même de son œuvre. Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne.

IV

Cette relation générale de la réalité décrite par le roman à la réalité qui nous entoure, il va de soi que c'est elle qui détermine ce que l'on appelle couramment son thème ou son sujet. Celui-ci apparaissant donc comme une réponse à une certaine situation de la conscience. Mais ce thème, ce sujet, nous l'avons vu, ne peut se séparer de la façon dont il est présenté, de la forme sous laquelle il s'exprime. A une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent donc des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit, langage, style, technique, composition, structure. Inversement, la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles.

A partir d'un certain degré de réflexion, réalisme, formalisme et symbolisme dans le roman apparaissent comme constituant une indissociable unité.

Le roman tend naturellement et il doit tendre à sa propre élucidation ; mais nous savons bien qu'il existe des situations caractérisées par une incapacité de se réfléchir, qui ne subsistent que par l'illusion qu'elles entretiennent à leur sujet, et c'est à elles que correspondent ces œuvres à l'intérieur desquelles cette unité ne peut apparaître, ces attitudes de romancier qui se refusent à s'interroger sur la nature de leur travail et la validité des formes qu'ils emploient, de ces formes qui ne pourraient se réfléchir sans révéler immédiatement leur inadéquation, leur mensonge, de ces formes qui nous donnent une image de la réalité en contradiction flagrante avec cette réalité qui leur a donné naissance et qu'il s'agit de taire. Il y a là des impostures que le critique se doit de dénoncer, car de telles œuvres, malgré leurs charmes et leurs mérites, entretiennent et obscurcissent l'ombre, maintiennent la conscience dans ses contradictions, dans son aveuglement risquant de l'amener aux plus fatals désordres.

Il résulte de tout ceci que toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement

mais inévitablement (toutes les grandes œuvres romanesques du vingtième siècle sont là pour l'attester) vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique.

A l'intérieur d'une transformation de la notion même de littérature qui se met à apparaître non plus comme simple délassement ou luxe, mais dans son rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social, et comme expérience méthodique.

MICHEL BUTOR.

BERNARD DORT

TENTATIVE DE DESCRIPTION

Il faut voir, à l'origine de ce que nous appelons des « romans blancs », l'expérience d'une *distance*. Ici, le sentiment, ordinaire aux romanciers du XIX^e^ siècle, d'une différence entre eux-mêmes et l'univers, entre un héros privilégié et le monde de leur roman (différence qui — comme Lukacs l'a établi fortement — fonde le roman par opposition à l'épopée qui s'établit, elle, à partir d'une coïncidence entre un héros et le monde, entre l'auteur et l'univers, mais différence que chaque roman du XIX^e^ résoud — c'est même là son mouvement — soit par une pleine soumission de l'homme au monde, soit par leur commune déréliction), ce sentiment s'est aggravé jusqu'à devenir celui d'une rupture, d'un vide, d'une absence. Et c'est dans cette absence que s'enracinent nos « romans blancs ».

L'homme n'est pas, pas encore, au monde. Voilà leur postulat. Voilà, notre évidence originelle. Il-y-a du monde; il-y-a de l'homme. Nous n'en savons pas plus. Le roman part de là. Il part de sa propre négation.

Aussi la première figure de ce roman est-elle celle d'un homme qui marche; sa première découverte, celle d'un espace. Il est à peine besoin de citer des exemples: tous les romans de Cayrol [1] se déroulent selon le pas de leur héros, ceux de Robbe-Grillet [2] également. Dans *La rue profonde* de Paul Gadenne [3], c'est aussi par la marche, en marchant dans la ville, que le héros s'échappe de lui-même, de la fastidieuse composition de son poème, qu'il s'offre à l'aventure, qu'il s'éprouve lui-même et les mots de son poème (pour se reconnaître, le poète et le poème, dérisoire).

---

(1) Tous les romans de Cayrol ont paru aux Editions du Seuil. Citons notamment sa trilogie : *Je vivrai l'amour des autres* (1947 et 1950), *La Notre* (1949), *Le vent de la mémoire* (1952), *L'espace d'une nuit* (1954) et *Le déménagement* (1956).

(2) *Les gommes* (1953) et *Le voyeur* (1955), aux Editions de Minuit.

(3) Aux Editions Gallimard, 1948.

Rien de commun, du reste, entre cette marche et les longues promenades dans lesquelles Balzac suivait ses héros. Chez lui, cette déambulation n'est, en effet, qu'un prétexte : il s'agit de situer le roman, de lui donner une toile de fond — de le profiler sur un inventaire social. Elle ne lui sert que d'introduction au drame (c'est exactement un *travelling* descriptif) tandis qu'ici elle est ce drame même, la condition et la naissance de ce drame, du roman. Elle est le premier rapport de l'homme au monde. Un rapport blanc, à l'origine indéfini.

Car cette marche, cette démarche est bien fondatrice. Avant elle, rien n'existait. Ou plutôt ce qui était avant ne compte plus, ne compte pas encore. La marche est à la fois approche du présent et reprise du passé. Négation et redécouverte de la distance entre l'homme et le monde, entre soi et l'univers.

Cependant notre héros n'est pas encore. Souvent il n'a pas de nom. Pas d'état civil, en tout cas. Il est entre deux êtres. Une *vacance* d'être. Sartre disait des personnages de Nathalie Sarraute (dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*) : « un homme, pour elle, ce n'est pas un caractère, ni d'abord une histoire, ni même un réseau d'habitudes : c'est le va-et-vient incessant et mou entre le particulier et le général ». Définition qui caractérise également notre héros. Il n'est pas l'Homme, pas non plus tel ou tel homme mais un homme. Un homme en quête de lui-même, de son identité. Un homme qui fuit le particulier, mais qui fuit aussi le général, non pour les nier tous deux, pas même pour donner, au bout de sa course, la préférence à l'un ou à l'autre, mais pour se reconnaître, pour que nous le reconnaissions à la fin : lui et non un autre, et non n'importe qui. Un mélage inextricable de particulier et de général. Une existence singulière devenue légitime.

Mais cette démarche fondatrice, sans changer essentiellement, peut se présenter d'une manière plus complexe. Elle peut être le produit non d'une pure découverte (comme si le rideau de théâtre se levait sur rien...) mais d'une destruction. Le résultat d'un double mouvement : celui d'un monde qui se détruit, celui d'un homme qui se découvre, et qui découvre d'abord qu'il n'est pas.

Le dernier et très beau roman de Jean Cayrol : *Le déménagement* illustre bien cette double métamorphose. A l'origine du *Déménagement,* il y a le monde et des hommes dans ce monde. Pourtant ce roman ne se fonde pas sur les rapports existant entre ces hommes et ce monde et sur leur réciproque évolution. Un événement fortuit : ce déménagement justement ; une distance qui se creuse à l'intérieur même de ce monde entre ces hommes et ce monde... et

voilà le roman engagé, un roman anti-balzacien. Chaque homme connaît alors sa propre vacance (et sa vacuité). Le décor, les meubles, les choses, sont déplacés. Il n'y a plus d'homme : en tout cas, plus ces hommes-là. Plus cette femme bien à sa place dans son « intérieur » et dans ses mensonges. Plus cet homme, réglementairement silencieux et volontairement insignifiant. Leur déambulation commence : à travers un monde « distancé » et soudain inconnu, de soi à soi, de cette femme-là à une autre femme (peut-être...), de ce *particulier* à ce *général*.

Dans un monde encombré d'objets et de paroles s'est creusé un espace effrayant : *l'espace d'une nuit*. Un domaine où tout est possible ou rien. Domaine du *on*. Là *on* est ; là, il-y-a du monde, des objets convertis en choses. Un pur espace. Cet espace non-euclidien selon Robbe-Grillet (et Roland Barthes).

Aussi cet espace est-il le premier *Elément* de nos romanciers : non un espace limité, parfaitement défini et situé comme l'est l'espace classique, mais un espace neutre, non orienté, un espace littéralement désorientant. Robbe-Grillet a d'ailleurs construit, dans ses deux romans : *Les gommes* et *Le voyeur*, un véritable prototype de cet espace indéfini et infiniment divisable, où chaque fragment renvoie au tout sans que l'addition de ces fragments puisse jamais nous rendre ce tout, de cet espace sur lequel les choses s'inscrivent sans y être vraiment engagées puisque la prolifération des fragments et des plans suffit à les diviser, presque à les détruire. Espace singulier, immédiat et pourtant insaisissable puisque la profondeur y devient plan, surface, puisque les lignes de toutes les figures devenues horizontales s'y prolongent jusqu'à l'infini — exactement comme certaines figures de géométrie dans l'espace développées sur le papier, comme un paysage cubiste.

Aussi comprendra-t-on que le lieu idéal de cet espace soit la *plage* [4]. La plage, c'est en effet le prototype d'un espace où toute profondeur s'est résolue en surface, ce lieu indéfini, illimité où la mer et ciel communiquent par la terre, le profond et le haut par le plat. Un lieu fascinant dont la loi intime semble être une perpétuelle trahison des données selon lesquelles habituellement nous prévoyons, nous ordonnons notre rapport au monde : ici, ce qui est près se confond avec ce qui est loin, ici (surtout quand la plage est abstraite de tout son environnement) l'espace paraît se dérouler comme un film qui répèterait sans cesse la même image — une image où la réalité, notre monde seraient réduit au minimum

(4) Et le fait que les deux récits, de Michel de M'Uzan et de Robbe-Grillet figurant ci-dessous, se situent tous deux sur une plage, utilisant même des éléments semblables — réduits également au minimum —, s'il est purement accidentel, n'est pas fortuit.

— et que l'on projetterait sur la toile incertaine de la mer. Ici, le monde est *en blanc*. Sa présence s'efface dans un mirage pourtant parfaitement réel. Restent quelques traces: des pas d'enfants, des pattes de mouette, une pierre, quelques bribes de réalité vite déformées, corrodées par le vent et le sable. Et Paul Gadenne d'adopter cette *Plage* — l'image entre toutes de la plage: celle de Scheveningen telle que l'a peinte Ruysdaël — comme l'image profonde, « à-la-limite », de son roman intitulé également *La plage de Scheveningen* [5]. : « une mince bande de plage prolongée par des dunes, un bateau à grandes voiles qui arrive sur la crête des vagues, tout cela à la merci d'un ciel dévorant, d'où une lumière secrète transpire sous un tumultueux mouvement de nuages. Paysage mouvant en effet, où une série de personnages debout sur la plage, à des distances inégales, permettaient de mesurer l'étendue ».

Mais cet espace, c'est aussi celui de la ville, de la campagne, brusquement « déquotidiannisés », éloigné de nous par quelque rupture, quelque événement soudains. C'est le monde du quotidien devenu brusquement étranger. Ainsi que Gadenne l'écrit encore dans *La plage de Scheveningen:* « Une phrase était écrite au tableau noir, qu'il lisait et relisait avec un émerveillement inlassable: *Nous sommes loin. Nous avons brusquement rejeté notre vie quotidienne* ».

Les héros du *Déménagement* sont sortis de leur cadre, de « chez eux ». Celui de *L'espace d'une nuit* a quitté sa vie « à bureaux fermés » et découvre la *route*. Autour d'eux, le monde a perdu ses formes anciennes. Le voici aplani, nivelé: le voici qui retourne à l'espace. Avant, ce qui importait, c'était les parois, les signes inscrits sur ces parois, la vie divisée en compartiments étroits, étanches. Maintenant la vie est libre. Le monde est redevenu une surface plane que l'on peut, qu'il faut parcourir. Certes, ne voyons rien là à priori d'optimiste. Cette liberté vide est peut-être la liberté du néant, ce monde libre, un univers pour rien. N'empêche qu'à l'origine, aucune prédestination ne pèse plus sur ce monde *blanchi*.

« Je n'ai plus de chambre: je suis dehors... Plus rien ne peut m'abriter que la nuit ». Voilà la première constatation d'Armand, le héros de la trilogie de Cayrol: *Je vivrai l'amour des autres*. Et Paul Gadenne d'y faire écho, une fois l'écrivain de sa *Rue profonde* descendu de sa mansarde close de poète dans la ville: « Les journées sont toutes différentes, séparées. Mais les nuits sont unies, les nuits sont toujours *la nuit*, la même: il n'y a qu'une seule nuit au fond de laquelle nous retombons chaque soir comme des noyés. » C'est dire que

(5) Aux Editions Gallimard, 1952.

la nuit étend et simplifie le monde, qu'elle le transforme en pur espace, en plage. Qu'elle l'immerge dans le « général ». Une nuit qui est le contraire de la nuit romantique.

Mais cette plage, cet espace raboté, converti en surface par la nuit... il s'agit maintenant de les explorer. D'en dresser une *géographie*. « Géographie non proposée mais imposée, subie avant d'être appréciée, vécue avant d'être organisée (...) et qui surgit avec la force de l'évidence » [6]. Car le monde n'est plus donné comme dans les romans classiques : un cadre où inscrire le destin de héros qui le contestent, ou le Monde vorace, absolu tel celui de Balzac. Il est objet de rencontre, collection de choses brusquement surgies. Accident géographique. Un espace où le héros blanc est *de passage*. Mais, en retour, c'est ce *passage* qui va colorer notre héros, le charger de significations. C'est à travers lui et par lui qu'il va se définir. Il aura beau s'efforcer de n'être pas, se réduire à une collection de gestes et de signes volontairement privés de toute signification (à l'exemple du *Voyeur* de Robbe-Grillet dont le seul souci est de définir non comme un homme, mais comme rien : une barre dans une opération arithmétique, le point de coïncidence d'une soustraction et d'une division. Tant de temps en tout, cette fraction de temps pour vendre chacune de ses montres, tant de montres, le temps du trajet... et l'homme, lui, uniquement, pour que ces rapports abstraits s'établissent, se soutiennent) ; il aura beau, à l'inverse, essayer de devenir *quelqu'un,* arbitrairement, de par sa propre volonté : un acheteur (Cayrol), un poète (Gadenne), de se réfugier dans un être — ces deux opérations échoueront. Car sur cet espace blanc, sur cette plage d'où tout sens paraît s'être retiré, il y a les choses, les objets devenus des choses.

C'est l'autre révélation, inverse et complémentaire, de celle évoquée plus haut (celle de l'espace nu) : la révélation de *l'être-là* des choses, de cet être indépendant de nous (a-humain) et qui pourtant n'existe que par nous, nous révélant aussi, par ricochet, à nous-mêmes. Révélation que nous dispense ce que Sartre appelait *la nausée*. Notre géographie purement spatiale se charge donc peu à peu. Bientôt le temps même va y faire irruption.

« Ma vie et tout ce qui m'entourait devinrent comme une obsession ; les rues, les quais étaient mon idée fixe ; je n'étais plus qu'un quai, qu'une rue ; je vivais en fonction de cette soudaine révélation de la ville usée à ses rues et à ses quais ; *j'étais dans la déchirure même des choses* ». Et à l'origine, tout est choses : les objets détournés de leur

(6) Ainsi que l'écrit Michel Vinaver dans un remarquable *Essai sur un roman,* (*Amour* d'Henri Green) qui a paru dans *Les Lettres Nouvelles,* n°s 4 et 5 (Juin et Juillet 1953).

ustensibilité, les hommes vus, éprouvés du dehors, les gestes du héros eux-mêmes qui lui échappent et qu'il ne peut plus ensuite récupérer... Ces choses pèsent. Sur le vide, la surface plane de l'univers, elles ont pris, elles prennent encore une importance exorbitante. Elles *sont-là:* elles, rien qu'elles.

Ainsi que le prescrivait Robbe-Grillet [7]: « Gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose;* et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours, moquant leur propre sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires, entre un passé informe et un avenir indéterminé. Ainsi les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs faux secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte que Roland Barthes a nommé *le cœur romantique des choses.* « Oui, mais ce que Robbe-Grillet ne dit pas (et nous évoquerons tout à l'heure pourquoi), c'est que ces choses qui sont-là avant d'être quelque chose, ne sauraient persévérer dans leur être-là, — sinon nous reviendrions, par ce biais, au roman de type pseudo-classique (j'entends ceux d'un Hemingway, par exemple, voire *L'étranger* de Camus) où l'être-là des choses ne nous est dévoilé qu'en apparence alors qu'il est en fait escamoté au profit d'une signification première du genre: « Le monde est absurde: une accumulation d'objets; une succession de moments sans queue ni tête ».

Aussi devons-nous en revenir plutôt à cette « déchirure des choses » dont parlait Cayrol. Car il faut passer par les choses (et non entre elles), que ce passage soit mis à la charge d'un héros conscient qui l'assumerait pleinement, ou qu'il nous soit montré du dehors par le romancier.

Ici intervient le temps. A l'origine de ces « romans blancs », il y a bien défaut de temps. Le temps, comme le monde, y a été *réduit* à son épure, à sa surface: un temps arithmétique, celui que le voyageur en montres du *Voyeur* essaie (en vain) d'imposer au monde et à lui-même. Ou le simple temps de la marche.

Comment, alors, le temps va-t-il de nouveau s'introduire dans l'œuvre ? Le paradoxe est qu'initialement ce temps ne prendra pas sa source dans l'homme mais dans les objets, dans les choses. Le problème, de savoir si ce temps va rester le pur produit de ces choses ou si, au contraire, l'homme (le héros, le romancier) ne va pas le reprendre à charge, s'en nourrir et l'infléchir.

Contre le temps arithmétique de la marche, les choses secrètent en effet leur temps. Ceci, Roland Barthes l'a

(7) Dans cette série d'articles intitulée *Littérature d'aujourd'hui,* que publia *L'Express* de Novembre 1955 à Mars 1956.

également très bien vu [8] : « Chez Balzac, chez Flaubert, chez Baudelaire, chez Proust même (mais sur un mode inversé), l'objet est porteur d'un mélodrame : il se dégrade, disparaît ou retrouve une gloire dernière. On pourrait dire que l'objet classique n'est jamais que l'archétype de sa propre ruine, ce qui revient à opposer à l'essence spatiale de l'objet un temps ultérieur (et donc extérieur) qui fonctionnerait comme un destin et non comme une dimension interne. Le temps classique ne rencontre jamais l'objet que pour lui être catastrophe ou déliquescence. Robbe-Grillet donne à ses objets un tout autre type de mutabilité. C'est une mutabilité dont le processus est invisible. Un objet décrit une première fois à un moment du continu romanesque, reparaît plus tard, muni d'une différence à peine perceptible. Cette différence est d'ordre spatial, situationnel (par exemple, ce qui était à droite se trouve à gauche). Le temps déboîte l'espace et constitue l'objet comme une suite de tranches qui se recouvrent presque complètement les unes les autres : c'est dans ce *presque* spatial que git la dimension temporelle de l'objet (...). L'institution optique de l'objet est donc la seule qui puisse comprendre dans l'objet un temps *oublié,* saisi par ses effets, non par sa durée, c'est-à-dire privé de pathétique ».

C'est dire — et ceci me paraît essentiel — que ce *temps des choses* est révélé, se révèle dans et par la description : une description purement optique. Description des objets par l'homme en situation par rapport à eux ; description par le romancier, de cet homme, de ce héros et des objets, les uns contigus par rapport à l'autre. Et que ce temps, nul à l'origine, est un temps qui devient : non, comme l'écrit Barthes à propos de Robbe-Grillet (nous allons voir que celui-ci entend bien nier ce « devenir »), *un temps pour rien,* mais un temps qui se charge, qui se recharge par la description, un temps qui, des choses, se métamorphose en temps humain.

Car la description, ici, n'est plus algébrique : elle ne prouve pas quelque chose, des significations établies à l'avance. Elle est, plutôt, géométrique. Elle engendre. Elle instaure le présent, un présent qui serait à lui seul son passé (celui des objets) et son futur (celui des hommes). Cette description est donc, littéralement, dialectique. Elle rompt ce qui la fondait : l'être-là des choses.

Alors la contiguïté des objets devient une contingence : contingence humaine. Le Roman est restitué.

La démarche, délibérément positive, d'écrivains comme Jean Cayrol et Marguerite Duras (voire Michel de M'Uzan)

---

(8) Dans *Littérature objective* (à propos des *Gommes*), *Critique* nos 86-87, Juillet-Août 1954. Signalons encore un autre article de Barthes qui prolonge celui-ci : *Littérature littérale* (à propos du *Voyeur*), toujours dans *Critique* nos 100-101, Septembre-Octobre 1955.

comme celle, négative, de Robbe-Grillet, nous permettent de mieux comprendre ce renversement. Robbe-Grillet veut s'en tenir aux choses, à leur être là. Son *nouveau réalisme* [9], il prétend le borner à cette « nouvelle réalité du monde: les choses y seront désormais caractérisées par leur *présence,* ce que l'on peut appeler leur pouvoir (et leur manière) d'être-là », et ce qu'il réclame à propos de Kafka, et y découvre, ce sont les *escaliers,* les murs gris... rien d'autre: « peut-être les escaliers de Kafka mènent-ils *ailleurs,* mais eux sont là, et on les voit marche par marche, avec le détail des barreaux et de la rampe. Peut-être ses murs gris cachent-ils *quelque chose,* mais c'est à eux que la mémoire s'arrête, sur leurs lézardes et leur enduit craquelé » [10]. Le réalisme objectif de Robbe-Grillet est pur réalisme des objets. Mais dans ses romans il n'a pas échappé au pouvoir fondateur de ce temps de choses. Il a seulement essayé de le nier, en le résorbant. Certes, dans *Les gommes* comme dans *Le voyeur,* il y a bien une découverte du temps, de ce temps des choses justement. Mais Robbe-Grillet s'est efforcé, sitôt ce temps découvert (cette différence entre deux états spatiaux: ce *clignement comme d'hésitation* du pont-bascule des *Gommes*....), de le perdre, de le faire couler, de nouveau, jusqu'au fond des choses, de l'y enterrer. Mais ce faisant, c'est tout son roman qu'il a fait basculer, qu'il a enterré sous les choses. Le temps du *Voyeur,* par exemple, ce temps qui se glisse entre les interstices des calculs de son héros, ce temps qui « déboîte » peu à peu les tranches minutieusement décrites de ses objets, ce temps qui s'insinue dans l'espace plat de l'île du *Voyeur*... brusquement Robbe-Grillet l'annule: il en fait un temps passé, un temps mort et pourtant éternel, le temps d'une culpabilité qui répète, d'une culpabilité quasi-immémoriale. Alors tout son univers romanesque change de sens — ou plutôt prend un sens, est transi par un sens: d'objectif, il devient pleinement subjectif. Car si le temps du *Voyeur* nie toute contingence, c'est-à-dire toute possibilité de progrès, d'organisation humaine, c'est pour affirmer une organisation plus ancienne: celle de la fatalité. L'être-là des choses de Robbe-Grillet ne suscite pas de temps, pas plus qu'il ne s'en colore, mais c'est pour devenir exclusivement être-pour-quelque-chose, être-de-quelque-chose. Et en esquivant, en niant ce temps ouvert, temps de la contingence qui deviendrait peut-être temps-vers-quelque-chose, Robbe-Grillet fige son roman, l'immerge dans un passé décidé d'avance, en fait l'instrument d'une fatalité intra-mondaine. *Le voyeur* se clôt en roman janséniste.

Mais une autre démarche est possible. Cayrol écrit dans

---

(9) L'expression est de Robe-Grillet, dans sa série d'articles de *L'Express.*

(10) Idem. Cf. ci-dessus.

Lazare parmi nous [11] : « Le monde des objets jouera un rôle attentif, minutieux dans le romanesque lazaréen. Il a sa durée, son affectivité, ses passions, ses réticences et dans la solitude, il en sera l'issue parfois, l'ouverture vers le monde des autres, l'*œil*. Autant le personnage lazaréen est aveuglé, autant ce monde des objets voit pour lui et garde le reflet, le sens perdu du monde du prochain. Un objet placé à côté d'un être pourra être plus révélateur, plus accessible que l'être lui-même. L'homme peut avouer tout ce qu'il ne dit pas dans le verre qu'il tient ou dans la pomme inespérée qu'il serre entre ses doigts *songeurs*. Cet univers de l'Immobilité dans lequel il existe ne connaît pas la fuite du temps ; image typique du Samedi Saint puisque tout a été vécu dès le vendredi pour le reste de l'Eternité. Le personnage lazaréen ne sait l'heure que par ouï-dire ; il n'est l'homme ni du jour, ni de la nuit mais de l'aube, la lumière même du Purgatoire ».

La mort (cette *mise entre parenthèses*) est passée. Elle a eu lieu. Il fallait qu'elle eût lieu, laissant ce monde blanchi où l'homme a perdu jusqu'à son visage et son nom. Maintenant tout recommence. Entre l'homme et les choses, la description suscite le temps. La chose est le seul garant du monde, de la vie. Que l'homme l'éclaire de son regard et voici qu'elle commence à livrer ses secrets (des secrets qui ne sont pas romantiques, puisqu'ils sont d'abord ceux de son ustensilité). La chose est vue ; la chose sert ; le temps circule de nouveau. Les choses recolorent l'homme ; l'homme reprend ces choses à sa charge. « Et pourtant il songeait à présent que s'il avait pu arriver à décrire, oui, ne fût-ce que ce mur, mais de façon à le cerner parfaitement avec les mots, à ne rien en laisser échapper, et surtout s'il avait pu aller jusqu'au fond, alors peut-être une porte se fût-elle ouverte devant lui, en effet, et eût-il fait quelque chose pour son salut. — et en même temps pour le salut d'autrui » [12].

Cette fois — et je pourrais également citer *Le square* de Marguerite Duras [13] ou cette tentative de description se situe sur le plan même du dialogue, d'un dialogue entre deux êtres frustrés (la bonne, le commis-voyageur) qui essaient de retrouver les mots (exactement comme les héros de Cayrol, les choses), les mots justes, des mots qui puissent faire un dialogue — les significations ne se situent plus en arrière du roman, mais en avant. *A sa limite*. Et l'image de la plage s'impose de nouveau à nous : non plus en tant qu'espace illimité, plane, indifférent, mais comme espace ouvert sur quelque chose, comme espace qui donne sur la mer. Car, de la même façon, les *romans blancs* s'ouvrent sur le monde, sur

(11) Aux Editions du Seuil, 1950.
(12) Dans *L'avenue*, aux Editions Julliard, 1949.
(13) Aux Editions Gallimard, 1955.

l'Histoire, mais leur ouverture est encore aussi aléatoire, aussi incertaine que cette ligne qui sépare le sable de l'eau. Aussi étrangement effacée et par la mer et par le sable et par le ciel.

Mais nous-mêmes, maintenant, ne pouvons en dire plus. Cette littérature (qu'on la qualifie de *blanche,* de *lazaréenne,* voire de *littérale...*) en est encore à s'interroger sur elle-même. Et peut-être son « salut » ne dépend-il pas d'elle seule, même pas de sa propre interrogation. Elle n'a pas épuisé, elle n'a pas encore fini d'épuiser son propre temps : ce temps où confluent le temps creux de l'homme et le temps trop plein des choses. Son temps de la description.

Pourtant, déjà, elle nous dispense une certitude. Le roman est à nouveau possible. Un nouveau roman. Un roman *à ras du sol.* Un roman sans mauvaise conscience, ni usurpation d'une impossible divinité. Et c'est de ce roman *entre chien et loup* que, peut-être, naîtra la vérité de notre littérature : une vérité qui ne serait plus négation muette, mais assentiment, une vérité qui nous donnerait lentement, comme l'écrit Marguerite Duras de deux de ses héros [14], « l'impression d'être comblé de connaissance ».

BERNARD DORT.

(14) Dans *Des journées entières dans les arbres* : *Le chantier* Gallimard, 1954.

ALAIN ROBBE-GRILLET

LA PLAGE

Trois enfants marchent le long d'une grève. Ils s'avancent, côte à côte, se tenant par la main. Ils ont sensiblement la même taille, et sans doute aussi le même âge : une douzaine d'années. Celui du milieu, cependant, est un peu plus petit que les deux autres.

Hormis ces trois enfants, toute la longue plage est déserte. C'est une bande de sable assez large, uniforme, dépourvue de roches isolées comme de trous d'eau, à peine inclinée entre la falaise abrupte, qui paraît sans issue, et la mer.

Il fait très beau. Le soleil éclaire le sable jaune d'une lumière violente, verticale. Il n'y a pas un nuage dans le ciel. Il n'y a pas, non plus, de vent. L'eau est bleue, calme, sans la moindre ondulation venant du large, bien que la plage soit ouverte sur la mer libre, jusqu'à l'horizon.

Mais à intervalles réguliers, une vague soudaine, toujours la même, née à quelques mètres du bord, s'enfle brusquement et déferle aussitôt, toujours sur la même ligne. On n'a pas alors l'impression que l'eau avance, puis se retire ; c'est, au contraire, comme si tout ce mouvement s'exécutait sur place. Le gonflement de l'eau produit d'abord une légère dépression, du côté de la grève, et la vague prend un peu de recul, dans un bruissement de graviers roulés ; puis elle éclate et se répand, laiteuse, sur la pente, mais pour regagner seulement le terrain perdu. C'est à peine si une montée plus forte, çà et là, vient mouiller un instant quelques décimètres supplémentaires.

Et tout reste de nouveau immobile, la mer, plate et bleue, exactement arrêtée à la même hauteur sur le sable jaune de la plage, où marchent côte à côte les trois enfants.

●

Ils sont blonds, presque de la même couleur que le sable : la peau un peu plus foncée, les cheveux un peu plus clairs. Ils sont habillés tous les trois de la même façon, culotte courte et chemisette, l'une et l'autre en grosse toile d'un bleu délavé. Ils marchent côte à côte, se tenant par la main, en ligne droite, parallèlement à la mer et parallèlement à la falaise, presque à égale distance des deux, un peu plus près de l'eau pourtant. Le soleil, au zénith, ne laisse pas d'ombre à leur pied.

Devant eux le sable est tout à fait vierge, jaune et lisse depuis le rocher jusqu'à l'eau. Les enfants s'avancent en ligne droite, à une vitesse régulière, sans faire le plus petit crochet, calmes et se tenant par la main. Derrière eux le sable, à peine humide, est marqué des trois lignes d'empreintes laissées par leurs pieds nus, trois successions régulières d'empreintes semblables et pareillement espacées, bien creuses, sans bavures.

Les enfants regardent droit devant eux. Ils n'ont pas un coup d'œil vers la haute falaise, sur leur gauche, ni vers la mer dont les petites vagues éclatent périodiquement, sur l'autre côté. A plus forte raison ne se retournent-ils pas, pour contempler derrière eux la distance parcourue. Ils poursuivent leur chemin, d'un pas égal et rapide.

●

Devant eux, une troupe d'oiseaux de mer arpente le rivage, juste à la limite des vagues. Ils progressent parallèlement à la marche des enfants, dans le même sens que ceux-ci, à une centaine de mètres environ. Mais, comme les oiseaux vont beaucoup moins vite, les enfants se rapprochent d'eux. Et tandis que la mer efface au fur et à mesure les traces des pattes étoilées, les pas des enfants demeurent inscrits avec netteté dans le sable à peine humide, où les trois lignes d'empreintes continuent de s'allonger.

La profondeur de ces empreintes est constante : à peu près deux centimètres. Elles ne sont déformées ni par l'effondrement des bords ni par un trop grand

enfoncement du talon, ou de la pointe. Elles ont l'air découpées à l'emporte-pièce dans une couche superficielle, plus meuble, du terrain.

Leur triple ligne ainsi se développe, toujours plus loin, et semble en même temps s'amenuiser, se ralentir, se fondre en un seul trait, qui sépare la grève en deux bandes, sur toute sa longueur, et qui se termine à un menu mouvement mécanique, là-bas, exécuté comme sur place : la descente et la remontée alternative de six pieds nus.

Cependant à mesure que les pieds nus s'éloignent, ils se rapprochent des oiseaux. Non seulement ils gagnent rapidement du terrain, mais la distance relative qui sépare les deux groupes diminue encore beaucoup plus vite, comparée au chemin déjà parcouru. Il n'y a bientôt plus que quelques pas entre eux...

Mais, lorsque les enfants paraissent enfin sur le point d'atteindre les oiseaux, ceux-ci tout à coup battent des ailes et s'envolent, l'un d'abord, puis deux, puis dix... Et toute la troupe, blanche et grise, décrit une courbe au-dessus de la mer pour venir se reposer sur le sable et se remettre à l'arpenter, toujours dans le même sens, juste à la limite des vagues, à une centaine de mètres environ.

A cette distance, les mouvements de l'eau sont quasi imperceptibles, si ce n'est par un changement soudain de couleur, toutes les dix secondes, au moment où l'écume éclatante brille au soleil.

●

Sans s'occuper des traces qu'ils continuent de découper, avec précision, dans le sable vierge, ni des petites vagues sur leur droite, ni des oiseaux, tantôt volant, tantôt marchant, qui les précèdent, les trois enfants blonds s'avancent côte à côte, d'un pas égal et rapide, se tenant par la main.

Leurs trois visages hâlés, plus foncés que les cheveux, se ressemblent. L'expression en est la même : sérieuse, réfléchie, préoccupée peut-être. Leurs traits aussi sont identiques, bien que, visiblement, deux de ces enfants soient des garçons et le troisième une fille. Les cheveux de la fille sont seulement un peu plus longs, un peu plus bouclés, et ses membres à peine un

peu plus graciles. Mais le costume est tout à fait le même : culotte courte et chemisette, l'une et l'autre en grosse toile d'un bleu délavé.

La fille se trouve à l'extrême droite, du côté de la mer. A sa gauche, marche celui des deux garçons qui est légèrement plus petit. L'autre garçon, le plus proche de la falaise, a la même taille que la fille.

Devant eux s'étend le sable jaune et uni, à perte de vue. Sur leur gauche se dresse la paroi de pierre brune, presque verticale, où aucune issue n'apparaît. Sur leur droite, immobile et bleue depuis l'horizon, la surface plate de l'eau est bordée d'un ourlet subit, qui éclate aussitôt pour se répandre en mousse blanche.

●

Puis, dix secondes plus tard, l'onde qui se gonfle creuse à nouveau la même dépression, du côté de la plage, dans un bruissement de graviers roulés.

La vaguelette déferle ; l'écume laiteuse gravit à nouveau la pente, regagnant les quelques décimètres de terrain perdu. Pendant le silence qui suit, de très lointain coups de cloche résonnent dans l'air calme.

« Voilà la cloche », dit le plus petit des garçons, celui qui marche au milieu.

Mais le bruit des graviers que la mer aspire couvre le trop faible tintement. Il faut attendre la fin du cycle pour percevoir à nouveau quelques sons, déformés par la distance.

« C'est la première cloche », dit le plus grand.

La vaguelette déferle, sur leur droite.

Quand le calme est revenu, ils n'entendent plus rien. Les trois enfants blonds marchent toujours à la même cadence régulière, se tenant tous les trois par la main. Devant eux, la troupe d'oiseaux qui n'était plus qu'à quelques enjambées, gagnée par une brusque contagion, bat des ailes et prend son vol.

Ils décrivent la même courbe au-dessus de l'eau, pour venir se reposer sur le sable et se remettre à l'arpenter, toujours dans le même sens, juste à la limite des vagues, à une centaine de mètres environ.

●

« C'est peut-être pas la première, reprend le plus petit, si on n'a pas entendu l'autre, avant...

— On l'aurait entendue pareil », répond son voisin.

Mais ils n'ont pas, pour cela, modifié leur allure ; et les mêmes empreintes, derrière eux, continuent de naître, au fur et à mesure, sous leurs six pieds nus.

« Tout à l'heure, on n'était pas si près », dit la fille.

Au bout d'un moment, le plus grand des garçons, celui qui se trouve du côté de la falaise, dit :

« On est encore loin ».

Et ils marchent ensuite en silence tous les trois.

Ils se taisent ainsi jusqu'à ce que la cloche, toujours aussi peu distincte, résonne à nouveau dans l'air calme. Le plus grand des garçons dit alors : « Voilà la cloche ». Les autres ne répondent pas.

Les oiseaux, qu'ils étaient sur le point de rattraper, battent des ailes et s'envolent, l'un d'abord, puis deux, puis dix...

Puis toute la troupe est de nouveau posée sur le sable, progressant le long du rivage, à cent mètres environ devant les enfants.

La mer efface à mesure les traces étoilées de leurs pattes. Les enfants, au contraire, qui marchent plus près de la falaise, côte à côte, se tenant par la main, laissent derrière eux de profondes empreintes, dont la triple ligne s'allonge parallèlement aux bords, à travers la très longue grève.

Sur la droite, du côté de l'eau immobile et plate, déferle, toujours à la même place, la même petite vague.

ALAIN ROBBE-GRILLET.

MICHEL DE M'UZAN

VERUSTE

Je suis arrivé le premier au rendez-vous. J'ai regardé par terre autour de moi et j'ai choisi un gros pavé pour m'asseoir. Une fois encore, j'étais en avance ; je ne savais pas si mon attente allait durer longtemps, peut-être que non car la route était facile. J'ai soufflé sur une des faces du pavé, j'ai passé rapidement une main dessus afin de ne pas salir mes vêtements. Ce n'était pas à proprement parler un pavé, de ceux qui servent à construire les chaussées, c'était simplement une forte pierre grossièrement taillée en forme de cube et faite d'une matière friable d'un blanc jauni. Pour éviter de me baisser, je l'ai laissé tomber devant mes pieds, il a roulé sur les dalles irrégulières de la promenade et j'ai dû le retourner plusieurs fois avant de retrouver la face que j'avais essuyée. Et je l'ai vu, au milieu d'une trace poudreuse, tournant vers moi la tranche de section très blanche du coin qui s'était brisé dans la chute. J'ai soufflé brièvement à deux ou trois reprises sur mes mains, que j'ai frottées d'abord l'une contre l'autre, puis sur ma veste ; enfin je me suis assis. J'étais mal à l'aise, j'aurais pu trouver un endroit plus confortable, par exemple le parapet de la promenade qui s'arrêtait presque devant moi. J'ai pensé, cependant, que les autres ne sauraient plus tarder. C'était une sortie agréable que celle dont nous étions convenus : on marcherait longuement sur la plage, on lancerait des pierres, on respirerait profondément, on rirait aussi, et, le soir même, on repartirait vers la ville où l'on se séparerait très vite pour s'en retourner, chacun chez soi.

Les coudes appuyés contre mes genoux, le menton reposant sur mes poings, j'ai commencé de suivre le bruit de la mer : un grondement qui parfois en montant se précipitait, repartait très loin comme pour cesser définitivement ; je tendais l'oreille car je n'en voulais pas perdre la continuité et toujours je le reconnaissais. J'ai

regardé la mer qui m'a paru lourde, redoutable même, à cause peut-être de sa couleur d'un vert laiteux, très mate. Au-dessus de moi, des oiseaux de mer criaient, des rafales les rejetaient à distance, ils revenaient, têtus, et chacun rejoignait le point précis d'où il avait été chassé et où il allait pouvoir se maintenir un instant rigoureusement immobile, face au vent. Je les voyais à des hauteurs différentes, comme des cerfs-volants dans le ciel gris de ce début de Novembre. Le vent soufflait rudement. J'étais seul sur la promenade, derrière moi les volets des villas étaient clos, il n'y avait plus de cabines sur la plage enfin réellement déserte. La mer retirée, les vagues paraissaient très régulières et leurs longues crêtes blanches montaient tranquillement vers la plage. Un petit chien noir et blanc à poil ras s'est approché de moi, je n'ai pas pu le caresser, car il est reparti aussitôt de son pas oblique et a sauté au bas de la promenade. Le sable courait sur les dalles et venait s'accumuler devant moi, au pied du parapet qui s'achevait en pente douce. Il y avait là un bout de bois que j'ai eu soudain envie de prendre. Comme je ne voulais pas me lever, je me suis penché de côté en tendant le bras. J'ai presque basculé lorsque j'ai accroché le bois du bout de l'ongle, mon pavé a cogné contre le bitume qui, tel une caverne dont le haut aurait été ébranlé, rendit un son très assourdi. On découvre de ces cavernes au hasard des promenades, on presse le pas comme s'il le temps vous manquait et soudain, on se trouve face à une ouverture béante au flanc de la colline, d'où sortent des bandes épaisses de gravier. Des ouvriers travaillent plus haut dans les carrières, ils frappent avec leurs masses sur des pierres qui se fendillent avant de se briser. Un sillon très mince serpente sur la surface irrégulière du bloc, s'élargit, et tout à coup il y a deux pierres. Comme s'ils s'étaient mutuellement repoussés, les morceaux s'écartent et se balancent un peu, avant de montrer leur nouvelle face aux couleurs plus vives.

C'est alors que j'ai vu le bout de bois danser devant mes yeux. Je l'avais saisi par une extrémité entre deux doigts, je lui imprimais un mouvement rapide d'oscillation, je le lâchais, il tournait en l'air et je le rattrapais par l'autre extrémité pour recommencer aussitôt. Enfin il m'a échappé, je l'ai ramassé. C'était un tronçon de branche gros comme le petit doigt, long comme la main, blanchâtre, parfaitement lisse, car le vent devait le rouler depuis longtemps sur la promenade. Une crevasse courait tout au long. Avec l'ongle j'en ai détaché une écharde que j'ai enfoncée dans l'une de ses extrémités. Puis j'ai plié l'écharde en deux, j'avais donc entre les doigts un bout de bois grossièrement cylindrique prolongé par une

aiguille coudée à angle droit. Il y avait là quelque chose de rassurant, d'aussi rassurant peut-être que ce que l'on fait avec les pailles qui servent à boire les boissons froides dans les cafés. Les articulations des phalanges se détendent et se fléchissent, agissant pour leur propre compte. Une extrémité de la paille a déjà été découpée en plusieurs languettes que l'on rabat. On dirait bientôt d'un soleil et la paille tourne entre le pouce et l'index. Les rainures frottent contre la pulpe des doigts que fascine la succession régulière des ressauts. La conversation se fait plus tranquille, chacun se calme. Un pacte vient d'être conclu : on ira finir la semaine au bord de la mer, on courra dans le sable, on prendra plaisir à trébucher et l'on rentrera, gagnés par la fatigue, titubants. Et la paille tourne toujours, elle en entraîne une autre qui la traverse perpendiculairement avant d'éclater à ses deux extrémités. Il est facile de répondre aux questions ; elles viennent les unes après les autres, très étouffées et préparées par de longs roulements de gorge, s'élèvent au-dessus du brouhaha, puis s'y fondent de nouveau. Cet assemblage qui crisse entre les doigts, serait-ce l'ébauche d'un outil ? Plutôt un coq de griffes et de plumes pointues hérissées par la colère, de ces coqs qui avancent, grattant la poussière, luisants et maigres, ramassés dans leurs contours tranchants. Puis c'est un homme vieilli dans ses vêtements étroits. Cela bourdonne alentour et l'espace, tel une glace qu'un choc n'a pu briser, se fragmente et s'opacifie lorsque la paille grandit en continuant de tourner dans la lumière jaune et blanche qui descend des boules et des barres électriques pendues au plafond, collées contre les murs, à l'intention non point tellement des consommateurs accoudés pesamment aux tables, un journal devant eux, que de ceux qui entrent et s'arrêtent, encore cernés de froid, et dont le regard où seul l'œil est inquiet découvre d'abord leur lumineuse, leur rassurante et abstraite ordonnance, avant de rencontrer le geste de reconnaissance qui est bien une invitation, car ils s'avancent soudain pleins de décision, tandis que derrière eux la porte continue de battre, s'ouvrant alternativement sur la rue et sur la salle, dans laquelle elle jette pêle-mêle les grincements de freins, les cris des vendeurs de journaux, et le long souffle des voitures qui passent et plongent — constamment relayées — dans ce qui doit bien être un gouffre pour qu'elles soient si goulûment aspirées, tout ce que la porte étouffe en se fermant enfin dans un ultime tremblement qui anime toutes ses vitres et donne le signal de l'envol à tous les débris de paille-soleil-coq déchirés, hachés, coupés menu, qui jonchaient la table, et retombent en tourbillonnant dans un dernier courant d'air avant de se perdre sur le carrelage entre les cendres, les mégots et les pieds.

J'ai relevé les yeux. Un oiseau de mer me regardait, tout de profil, droit sur le parapet. Le vent, parfois, lui rebroussait une aile tachée de beige. D'un claquement de langue, j'ai voulu l'appeler. Pour moi ce n'était pas une mouette, je les crois blanches et dans mon ignorance, je rêve de quelque mystérieux croisement. Etendant le bras, j'ai fait le geste d'émietter du pain. L'oiseau apeuré s'est enfui, j'ai observé d'abord son effort puissant, puis sa légèreté inconcevable. Devant moi, le sable s'était accumulé contre la saillie d'une dalle, formant une bande granuleuse qui montait insensiblement et dans laquelle c'était bien moi qui avais creusé des lettres qui ne constituaient ni une phrase, ni même un mot, mais dont les courbes et les barres, plus profondes par places, méritaient d'être déchiffrées, comme ce G agressivement ouvert avec son petit trait horizontal disposé en travers de la gueule, en une avancée perfide prête à se relever brusquement pour projeter à l'intérieur de la lettre pansue tout ce qui se serait aventuré là, et se refermer ensuite comme le font les plantes carnivores.

Et maintenant, sur cette montée de sable qui rejoindra les dunes, je vois le morceau de bois que j'ai abandonné. Au-dessus de lui, une grille de doigts en partie violacés, en partie jaunâtres, au loin, des balafres d'écume qui avancent sans relâche vers la plage. La plage et la mer, celle-ci montant, celle-là descendant, allant à la rencontre l'une de l'autre, réunies dans un combat boueux et indécis, se renvoient des débris légers. Des bras parfaitement arrondis, jaillis de bouillonnements fugaces, contournent des bancs de sable, les isolent, et ces émergences allongées, unies et luisantes, deviennent des ventres de poissons géants en train de mourir. Encore ballottés par le courant, ils ont achevé le mouvement qui les redresse, hommes obliques pleins de stupéfaction, lieux d'étranges déplacements qu'ils ne contrôlent plus, car des forces changent de signe dans leur chair rose, ils tendent le front vers la surface de l'eau comme pour manger. Les vagues s'attaquent aux îles de sable. Le vent soulève plus haut le sable de la promenade, cela vous brûle derrière les paupières, de la boue s'accumule dans l'angle des yeux. Deux îles ont disparu, très soudainement. Elles se sont laissé couler et au-dessus d'elles, la mer va-et-vient, plus tranquille. Il en reste une, sur laquelle une mouette s'est posée. Autour de l'oiseau, l'ellipse régulière diminue déjà. Les pattes s'enfoncent peu à peu dans le sable qui change constamment d'aspect, luit, redevient mat, puis blanchâtre ; une vague glisse, large et plate, et recouvre toute scintillante l'île humide qui la boit toute entière. Une seconde vague arrive, une troisième, l'oiseau sera bousculé, c'est maintenant la

mer qui lui rebrousse une aile. L'eau monte, l'oiseau flotte, il se balance sur les vagues et sa tête agile se met à tourner. Devant moi, un peu sur ma gauche, le parapet commence, barrant d'abord le ciel, puis la mer. Et ce parapet sur lequel on courait jadis en comptant les traits de ciment qui séparent les pierres, tandis qu'en bas, les baigneurs filaient droit vers les vagues suivant les rayons d'une roue gigantesque dont le pourtour était marqué par les passants sur la promenade, ce parapet ne sert plus maintenant qu'aux mains qui trouvent sur sa surface rugueuse l'appui convenable pour deux bras tendus. Voici dans le plein vent le balancement du corps, du ciel et de la mer. La côte régulière rejoint la ligne d'horizon qui répond à la plage et la mer qui bombe monte et s'enfonce tour à tour. En haut, à gauche, il y a une tache claire qui court au milieu des nuages, et c'est le soleil ; à droite, c'est la surface des herbes, dont les pointes seules se recouvrent, qui ondule par grandes saccades. Voici pressés contre la pierre les mains, les doigts des mains et les ongles des doigts tendus, mais il y a le froid, gonflant au centre d'un volume abstrait vers lequel ils tendent et d'où part l'intention d'un sourire imposé, puis accepté, car ce sont les muscles avertis du tour de la bouche qui l'ont choisi en s'y abandonnant, d'un sourire qui reconnaît, apportés par le vent, des appels doubles qui se succèdent dans le crissement du sable contre le parapet au pied duquel le vent, toujours, efface les lettres en les comblant. Prises dans le sable et les appels, les lettres se groupent non pas au hasard, mais grâce au sourire qui fait comprendre que tout cela est vrai. Les cris s'engagent et se libèrent en se prolongeant, c'est Véruste ou bien Dugeste, les deux peut-être, trois syllabes, deux mots, six syllabes qu'il faut répéter pour les lancer de nouveau dans le vent, vers la plage. Véruste Dugeste s'est trouvé un corps, il marchera longtemps avec ses amis qui l'auront quand même reconnu, il suivra avec eux la frontière sinueuse du sable sec, la ligne sombre des algues brûlées plus par l'air que par le soleil, avec eux il s'étonnera en tournant autour de la carcasse d'une barque échouée dont la proue émerge encore.

Oui, j'ai entendu des cris et des appels et je sais que c'étaient mes amis qui venaient d'arriver. Le long crissement qui m'est parvenu, c'était le frottement des pneus contre le bord du trottoir. Il est peu probable en effet que les freins grincent encore après plusieurs heures de voyage. Ont-ils roulé plus lentement que moi ? Sont-ils partis plus tard ? C'est le plus vraisemblable, ils se seront attendus. Les portières ont claqué les unes après les autres. Ils ont dû sautiller sur place, taper sur leurs

vêtements pour les défriper, puis ils m'ont aperçu, non plus assis sur mon pavé, à ce moment ils n'étaient pas encore là, mais en train de me balancer debout contre le parapet. C'est alors qu'ils m'ont appelé, mais je ne me suis pas retourné aussitôt. J'ai noté que lorsqu'il souffle irrégulièrement, le vent déforme la voix. On peut même prendre à cela un certain plaisir. Bien que je n'aie entendu que deux d'entre eux, je sais qu'ils sont quatre, avec moi cela fera cinq personnes. Au retour j'en prendrai un ou deux dans ma voiture, afin de répartir la charge. Un seul serait préférable, car l'autre voiture est plus grande que la mienne. C'est un réconfort que d'avoir un compagnon de route, même lorsque le trajet n'est pas très long ; de plus, cela peut être utile si quelque incident survient. Il est pénible de conduire entre chien et loup. Il faudra ne pas partir trop tard, ou alors attendre franchement la nuit, qui vient de bonne heure en Novembre. En roulant à une vitesse raisonnable, on arrivera sûrement à temps en ville pour se coucher tôt et réparer les fatigues de la journée. A ce prix, on aura pendant toute une semaine peut-être le bénéfice de plusieurs heures de marche au bord de la mer. Malheureusement, je marche toujours trop vite, qu'il fasse chaud ou froid, comme aujourd'hui. C'est ainsi que je prends de l'avance sur mes compagnons, ensuite il me faut les attendre, à moins que je ne les laisse partir devant pour les rejoindre plus loin.

MICHEL DE M'UZAN.

LES BONNES INTENTIONS

MON JARDIN

Ce n'est pas le soleil qui manque à mon jardin, ce n'est pas la pluie, ce sont les pierres. Car, à mesure que les tiges s'élèvent au-dessus du sol, les racines s'amenuisent, s'amenuisent, les plantes sont happées par l'air, et adieu.

J'ai essayé de les retenir avec le pied, mais je ne puis être partout à la fois, et tandis que je cours d'une plante à l'autre, la première prend son vol, et ainsi de suite.

Il faudrait doser l'air. C'est impossible.

Quant aux pierres, l'activité des marchands est bien connue. Dès qu'ils ont compris mon besoin de pierres, ils ont fait monter les prix. Ils me ruineraient.

D'où ces ficelles tendues en travers du jardin, et nouées au pied de chaque plante.

EMMENAGEMENT

Retrouver après des années cette vieille rue, ce vieil appartement, quelle joie !... Du fond de la place j'envisage avec tendresse les murs gris, à peine assombris, et je pousse Zabelle devant moi. Nous entrons. Là encore, quelle heureuse surprise ! L'ascenseur a été agrandi ; on y a disposé de larges fauteuils et tout ce qu'il faut pour un long trajet. J'y fais monter ma compagne, et je la suis. Malheureusement, avec Zabelle, il y a toujours quelque chose qui ne vas pas. Je la savais maladroite, mais à ce point !... Bien entendu, elle s'est placée dans la partie de l'ascenceur qui ne part pas ! Et quand je presse sur le bouton, elle reste en place, et je me récrie vainement.

Confuse, elle est montée par l'escalier de service, et tout est bien qui finit bien, je la trouve sur le palier avant moi. Elle me propose de me « faire à goûter », comme elle dit ; et, bien que je proteste de toutes mes forces, elle tient à se charger des opérations. Le jour baisse rapidement, je ne suis pas rassuré. Notre petite cuisine est séparée du reste de l'appartement — (« l'appartement » !... Enfin, si l'on veut !...) — par un palier. J'ai beau faire, Zabelle m'a précédé dans la cuisine et, de mon lit, à travers le palier, je puis observer sans en avoir l'air tout ce qui se passe. Or je constate bientôt, en jetant un coup d'œil par-dessus mon livre, qu'elle a allumé *tous* les réchauds — au moins une demi-douzaine — tout ce qui me reste de mes appartements successifs. Je n'ai pu les vérifier avant que Zabelle n'y mette la main, et dans quel état doivent-ils être !... Il y a là des réchauds ronds, carrés, des réchauds en forme de tuyaux d'orgue, des réchauds de guerre, — et je les vois peu à peu rougir. Il y a des réchauds à flamme courte, à flamme longue, demi-longue, à flamme unique. Tout cela mis en branle pour une tasse de thé !... Fort bien. Je ne parlerai pas du gaspillage, je ne dirai rien, je ne veux pas

troubler Zabelle. Je ne veux même pas avoir l'air de trop la regarder : le moindre regard un peu sévère la trouble, et aussitôt elle pleure.

J'ai donc décidé de me taire. Mais lire dans ces conditions, non, je ne peux pas. Certes j'ai honte de la surveiller, mais sans cela, le pire n'est-il pas à craindre ?... Je me redresse un peu plus, et que vois-je ! Le fourneau lui-même est allumé, avec une immense soupière de famille à l'intérieur ! Bien sûr, elle ne s'est pas avisée que ce fourneau (un vieux modèle) était en bois. Bientôt le fourneau, les brûleurs, la soupière, tout cela s'écroule avec fracas. Quoi d'étonnant ? Je me souviens qu'avant de partir j'avais rangé dans le fond de ce fourneau, pour ne pas les laisser par terre, les livres auxquels je tenais un peu. Tout cela s'est mis à flamber, à craquer, à pétiller : comment circonscrire l'incendie ? Zabelle a disparu derrière le nuage de fumée, et je peste contre tant de maladresse. Au moment où j'allais reprendre possession, après quatre ans et plus, de ce vieil appartement de mes rêves !

Mais je pense que Zabelle doit être si triste, si désolée, que je continue à ne rien dire, et je grillerai sur place plutôt que de hasarder un reproche, ou de suggérer un conseil.

LE TUNNEL

Comment en sommes-nous arrivés à lutter l'un contre l'autre, à nous battre ainsi à coup de pierres ? Qui a commencé ? Etait-ce un jeu ?... Je ne comprends pas, j'en suis encore tout étourdi. Ces jeux sont dangereux, et il est sûr que je n'aurais pas dû accepter de descendre avec Etla jusqu'à l'entrée de ce vieux tunnel.

Mais au fond, ce n'est pas moi qui lutte. C'est elle qui — à la suite peut-être d'une légère provocation, d'un mot prononcé avec ironie — a fait provision de cailloux, et ne cesse de les lancer contre moi. Des cailloux, on en trouve toujours sur les ballasts, plus qu'il n'en faut. Ces cailloux beiges, un peu roses, granités, aux arêtes aiguës, je les connais, ils proviennent d'une carrière où nous avons joué enfants. Mais de plus, il s'y ajoute toutes les pierres que les jardiniers rejettent chaque jour par-dessus les haies, à l'aveuglette, en travaillant leurs jardins. Pour une raison ou pour une autre, il y a donc ici beaucoup de pierres de tout calibre, et ce sont elles que je reconnais entre les mains d'Etla et que j'essaie d'éviter par d'habiles manœuvres, mais aves des succès divers.

A la fin, agacé, et ne voulant que l'intimider, je lui renvoie négligemment une de ses pierres, qui l'atteint mollement à la jambe. Mais que vois-je ?... Ses bras tombent, comme feraient ceux d'un polichinelle ; elle laisse échapper un à un les cailloux qu'elle tenait encore, et s'appuie contre la muraille. Quelle enfant !... Je sais bien, il ne passe que deux trains par jour sur cette voie rouillée ; on les entend venir de loin, gronder longuement sous la terre, et Etla ne court aucun danger. Mais ce tunnel est profond, il en sort une haleine humide, et je n'aime pas la voir dans cette position,

contre ce mur couvert de suie. Cependant, qu'elle ne pense pas me faire peur ! Je lui crie de loin, un peu brutalement peut-être : « Etla, je t'en prie, n'essaie pas de me faire croire que ce caillou a pu te faire du mal !... ». Je lui crie cela très fort, dans l'intention de déjouer sa ruse ; ma voix pénètre dans le noir du tunnel et me revient en écho. Mais à peine ai-je parlé, je ne peux plus douter de son sérieux, je la vois qui s'affaisse lentement au pied du mur. Elle glisse, elle glisse, pauvre chérie, jusqu'à terre, et sa petite jupe blanche s'étale autour d'elle comme une mince flaque d'eau.

Bientôt nous voici penchés sur elle, Amère et moi, sur ce lit où nous l'avons portée. Nous espérons qu'il s'agit d'un petit malaise qui la retiendra quelques jours au lit, et j'ai le temps de penser qu'il me sera même agréable de la soigner. Oui, j'ai souvent rêvé qu'Etla était malade, j'ai presque souhaité la voir ainsi, pour pouvoir m'occuper d'elle. Quelle douceur dans ses traits ! Quel abandon dans ce petit corps souple que j'ai toujours vu adonné à des mouvements extrêmes !... Mais voilà que son visage se ferme ; il blanchit, il se fige d'une manière affreuse. Elle n'a pas eu le temps de dire un mot, d'appeler — de me pardonner seulement. Ses yeux ne se sont pas rouverts sur moi.

A présent, toutes les nuits, je rêve que je parcours ce tunnel entièrement sombre, portant contre moi le corps d'Etla, sans pouvoir trouver la sortie.

AMARA

— Amère est là, dit quelqu'un.

Ce n'était pas quelqu'un, c'était Zabelle. Du reste, elle n'avait jamais vu Amère.

— Eh bien... dis-je.

Mais l'émotion m'arrêta. Amère !... Ce n'était pas possible ! Que serait-elle venue faire ici ? Je me décidai à la questionner.

— Où dis-tu qu'elle est ?...

— En visite dans un appartement du dessous. Au deuxième... Non, au premier, je crois. Que veux-tu !... ajouta-t-elle avec un mouvement d'épaule un peu trop significatif.

Comment pouvait-on parler ainsi d'Amara, avec ces mots de tous les jours ? Amara qui n'avait jamais fait de « visite » à personne !... Ce langage me faisait pitié.

Mais d'abord, comment Amara pouvait-elle se trouver ici ? Comment pouvait-elle, moi vivant, se trouver dans mon voisinage sans que tout mon corps m'avertisse ?... Je ne pouvais que hausser les épaules à cette nouvelle.

— Tu es bien sûre ?

— Voyons ! Naturellement tu ne pourras pas la voir, s'empressa-t-elle d'ajouter, comme s'il ne pouvait exister aucune contradiction entre ces deux choses.

— Naturellement, dis-je aussitôt prêt à faire profession d'indifférence.

J'eus le tort cependant de l'interroger encore une fois :

— A-t-elle parlé de moi ?...

Zabelle ne répondit pas aussitôt.

— Ne crois-tu pas, dit-elle, qu'il vaut mieux, en toute circonstance, que l'on n'ait pas à parler de toi ?

« Allons, toutes les questions ne sont pas bonnes à poser », me dis-je. Mais quel sens pouvait donc avoir la présence d'Amara dans cette maison, si elle n'était pas venue pour me voir ?

— Est-ce que... sais-tu s'il y a quelqu'un avec elle ? demandai-je encore. Ou bien est-elle venue seule ?

Mon visage avait dû changer, car Zabelle eut une légère contraction des traits ; ses lèvres parurent esquisser une petite moue.

— Ne te tourmente pas... Cela ne vas pas durer...

— Quoi, cela ?...

— Oh, elle n'est pas ici pour longtemps...

Zabelle m'avait habitué à plus de tact. Je me mis à siffloter.

— Voyons, lui dis-je tout à coup, n'aie pas peur. Je suppose qu'Amère n'est pas venue seule, et je pense qu'elle est très heureuse, et que tout est très bien comme ça, — même si elle ne monte pas jusqu'ici.

Ces mots accompagnés d'une grimace qui détermina Zabelle à s'éclipser. Je m'apercevais qu'on est parfois cruel sans le vouloir.

— Vous vous trompez, dit alors derrière moi une voix merveilleusement calme et suave. Comment pourrait-elle être heureuse ? Comme vous allez vite !... Elle n'est pas seule, cela est vrai. Mais il y a peut-être quelqu'un qu'elle souhaiterait voir, et qu'on l'empêche de voir... Allez-vous longtemps rester tranquille en face de cette idée ?...

Ces mots furent exactement prononcés, il me firent l'impression la plus distincte. Il y avait donc celle-ci, Sabine, qui me reprochait de rester tranquille ! Pourtant ce n'était pas la voix de Sabine. Je la voyais, à travers le treillage en losanges qui séparait les deux pièces : elle avait l'air d'être employée chez une marchande de fleurs. C'était donc elle qui parlait maintenant. Elle parlait, en termes voilés, d'Amara, de sa « position », de ses « difficultés », de ses « obligations »... Tous ces mots me soulevaient le cœur.

— Je vous en prie, lui dis-je, parlez, — ou alors taisez-vous tout à fait, et cessez de prononcer le nom d'Amara.

Elle eut une expression étrange, chagrinée, un peu celle qu'avait eue Zabelle, et s'arrêta, comme on s'arrête devant une chose qui ne peut être dite. Par malheur ce treillage nous séparait et j'étais sans aucune prise sur elle.

— Allez-vous vous dérober, vous aussi ? lui dis-je d'un ton soudain exigeant. Je voudrais pourtant qu'on m'explique !... Soyons calmes ! ajoutai-je avec véhémence. J'ai tout mon temps !...

J'essayai de passer la main à travers le treillage, et de l'amener vers moi. J'aurais voulu serrer son bras, pour donner plus d'énergie à mes paroles. Mais Sabine se trouvait toujours hors de ma portée.

— Tout votre temps !... dit-elle. Cela ne doit pas faire beaucoup. Je n'ai pas examiné la paume de votre main, mais je parierais qu'il y a quelque chose de brouillé dans votre ligne de loisir ! Du reste, c'est peut-être un détail.

— Il ne s'agit pas de moi ! repris-je. S'il est vrai qu'Amara a besoin de moi, comme vous le dites, et si je pouvais...

Elle eut un léger hochement de tête, et braquant sur moi ses yeux clairs :

— Vous ne pouvez rien pour elle. Il faut que vous sachiez cela.

Le visage de Sabine pâlissait, puis reprenait son éclat. Je le voyais tantôt très loin, tout petit, tantôt près de moi, immense, avec ses grands yeux. Mais était-ce bien Sabine ? Si c'était elle, il me semblait que je ne la haïssais pas autant qu'il aurait fallu.

— Sabine, murmurai-je très bas, en essayant sans y parvenir de lui prendre la main. Répondez !... Il faut que vous me rendiez encore ce service... Le dernier, je vous le jure... Allez voir... Descendez, regardez bien partout, sonnez aux portes ! Dites-moi si Amara est encore là. Je ne vous demande que cela. J'ai peur pour elle. Je suis sûr qu'elle est en danger. Ne voulez-vous pas aller voir ?...

Mais elle n'eut pas besoin de descendre, ni même d'ouvrir la porte. Elle se dirigea vers la fenêtre, se pencha, et revint aussitôt vers moi, avec un air de

miséricordieuse fatalité. Je ne sais comment elle était passée de mon côté, mais le treillage se trouvait maintenant derrière elle, et ses traits simples et nus se détachaient, avec un éclat surprenant, sur ce fond losangé.

— Allons, dit-elle, allons, calmez-vous. C'est fini...

Ce fut comme si la nuit venait de tomber. Ce petit mot, « fini », avait quelque chose d'intolérable. L'horreur de ce lieu m'apparut.

A ce moment Zabelle revint toute souriante, comme si elle venait de se débarrasser d'une lessive à faire.

— Est-ce que vous prendriez une tasse de thé ?...

Elle paraissait bien s'adresser à moi, et je connaissais sa manie d'offrir le thé en toute circonstance et, particulièrement dans les circonstances les moins favorables. Mais en même temps elle regardait quelqu'un à côté de moi, comme si elle avait une vision, et pour la première fois je découvrais Sabine, et qu'elle avait un visage tout nouveau — un visage lisse, dégagé, offert — un visage qui n'était que pure lumière.

Sa tête était serrée dans un foulard noué sur l'oreille, à la corsaire, et ce foulard était d'une couleur intense et exaltante, qui faisait penser au bleu de certaines fleurs, aux gentianes étoilées des hautes altitudes. Soudain elle eut un grand sourire, dénoua son foulard, d'un geste prestigieux, et le passa autour de mon cou. Ses cheveux libérés se répandirent autour de son visage comme une écume. Je n'avais jamais vu ses yeux comme à ce moment. En une seconde les inquiétudes, les terreurs, les soupçons furent balayés ; je reconnaissais mon pays, je me nourrissais d'une certitude admirable... Devant moi, ces yeux vivants, amusés, cette clarté de fontaine. En moi, la présence d'un bonheur aigu, précis comme la foudre. Je fermai les yeux.

— Amara, dis-je. Enfin !... Comme c'est bon de vous voir !...

PAUL GADENNE.

JEAN CAYROL

PARIS-BREST

PREMIER PERSONNAGE.

Un costume pelucheux, des verrues bleues sur la main et le long de l'auriculaire. Un bracelet-montre en doublé or. De gros poignets. Une cravate en rayonne de couleur grenat dont le nœud ne peut tenir ; le bas de la cravate a un ancien faux pli. Assis, le poing sur la hanche. Des lunettes mal essuyées. Des yeux d'un marron lourd, épais. Les cheveux blonds déjà fragiles. Les pommettes luisantes, tendues. Les souliers en box-calf dur avec un bourrelet sur le dessus et trois traits préfigurant les prochaines rides du cuir à la place où le pied se plie. Se tient mal dans son costume qui l'oblige à rester droit et emprunté, sans pouvoir se laisser aller au repos, au sommeil. Ne regarde jamais son entourage. Un porte-cigarette en métal dont le couvercle s'ouvre brusquement, comme mu par une ressort. Allumettes au soufre. Garde sa valise à ses pieds. Vieille habitude canine. Aucune histoire.

DEUXIÈME PERSONNAGE.

Le voyageur de commerce. Béret. Visage fin, entretenu ; un peu de talc dans le creux d'une narine. Ventre dominant retenu par un gilet de laine, marron avec des étoiles jaunes : mailles irrégulières.

Les mains pâles, trop savonnées ; l'oreille maigre, mince, longue. Un costume fil à fil vieux mais soigné dont la doublure est couleur ivoire. La bouche s'aplatit déjà sur les dents. Œil plat sous une paupière épaisse,

charnue. Rides seulement sur le front : rides d'étonnement. Se touche le nez avec plaisir et délassement. Tient son journal des deux mains en se penchant un peu. Montre d'argent enfermée dans une petite boîte dont le dessus est en mica. De sa serviette de cuir grenu tire l'Indicateur Chaix, l'ouvre, le referme puis prend sur la banquette le journal que son voisin a abandonné en allant fumer une cigarette dans le couloir. Lit avec joie et sans retenue sous le regard désagréable du voisin qui le fixe derrière la vitre.

Le voisin revient quand le journal est remis à sa place. Il le prend ostensiblement, le feuillète, recherche les dessins humoristiques qui ont fait rire le voyageur de commerce, les trouve, ne rit pas. Le voyageur de commerce offre une cigarette à son voisin. Un porte-cigarette en cuir doux, à peine roux.

CONVERSATIONS.

— Qui vous a donné ce porte-cigarette ?

— Je l'ai acheté.

— Où ?

— Mais, dites-moi, Monsieur.

— Ce porte-cigarette, je le connais bien...

— Monsieur, veuillez vous expliquer...

— Je n'ai rien à vous expliquer ; j'ai bien le droit...

Pris au collet, il se débat. A-t-il affaire à un fou ? Un voleur ? Un mari trompé ? Un officier du Deuxième Bureau ?

— Il est fort beau votre porte-cigarette.

— C'est un cadeau auquel je tiens.

— La personne a vraiment du goût... Vous permettez ?

— Je vous en prie.

— Et en plus très pratique. Les cigarettes ne s'écrasent pas.

— Il fut choisi pour cela, ne pas abîmer la cigarette.

— Et ce double-fond pour recueillir le tabac qui tombe de la cigarette, quelle trouvaille ! Hermès ?

— Non, Jacqueline. C'est une fille épatante. Nous avons le même goût pour le cuir léger. (*Rires discrets*).

— Un tel porte-cigarette ne peut qu'être le garant de la beauté et de la race de cette demoiselle.

— Non, une dame.

— Ah !

— Elle fut mariée avec un maroquinier... Elle a une poitrine qu'envierait bien des vedettes et non des moindres.

— Je vous félicite.

— Ne me félicitez pas... L'amour...

— Bien répondu. Moi je suis marié; j'ai la plus jeune qui vient d'avoir une bronchite, Simone, pour ne point vous la nommer ressemble à sa mère jusque dans ses maladies.

— Très juste. Du feu ?

— Merci.

— Puis-je vous demander de baisser la vitre, à cause de la fumée ?

— Quelle fumée ?

— La vôtre.

— La mienne ?

— C'est votre cigarette qui empeste.

— Je vous demande pardon : c'est du tabac brésilien de bonne qualité, et je ne permettrai pas qu'on insulte un pays ami à qui nous devons beaucoup.

— Mais je n'insulte pas le Brésil. Je vous demande d'ouvrir la vitre afin que nous puissions respirer à l'aise, si cela ne vous fait rien ?

— Ma mère est du Brésil ; c'est une Da Costa. Elle fut élevée chrétiennement par les Sœurs de la Déception. Ma mère n'empeste pas comme vous le dites d'une façon aussi désobligeante.

— Je ne parle pas de madame votre mère mais de votre cigarette.

— C'est une chose ignoble que vous faites, Monsieur. Ma mère est morte à cause d'un courant d'air et vous voulez que je sois moi aussi emporté par la même maladie.

— Mais je ne veux pas votre mort, mais votre cigarette...

— Votre cigarette, votre cigarette...

— Ce n'est pas la mienne, je suppose.

— Mais nous ne sommes pas des juifs pour être traités ainsi par le premier venu. J'ai fait la guerre de 14-18, engagé volontaire à 20 ans. Je suis en instance d'avoir la Légion d'Honneur. Je vous plains, Monsieur, d'avoir une telle attitude incompatible avec la courtoisie française.

— Je vous ai simplement demandé d'une façon civile, de bien vouloir baisser la vitre, si vous n'y voyez pas d'inconvénient.

— Monsieur. Votre ton ironique est inadmissible et Madame qui vous écoute aura une triste opinion de vous. Il est vrai que depuis la guerre, nous ne savons plus avec qui l'on peut voyager.

— Je vous répète, Monsieur, une dernière fois que j'en veux seulement à votre cigarette.

— Monsieur, s'il vous plait, pas de menaces où je tire la sonnette d'alarme. J'avais bien vu à votre regard...

— Qu'est-ce que vous a fait mon regard ?

— Votre regard, Monsieur, je n'oserai jamais sortir avec.

— Dites-moi, mon petit Monsieur.

— Je ne suis pas votre petit Monsieur. Je mesure plus d'un mètre soixante-quatre et ce n'est pas une infirmité dont j'ai à me plaindre.

Etc... etc...

— Une cigarette ?

— Merci... Mais c'est toi ?

— Mais oui ; c'est toi aussi ?

— Ça par exemple !

— Tu peux dire.

— Et ça fait combien de temps, mon vieux ?

— Je ne sais pas moi : les années filent plus vite que nous.

— Des années...

— Peut-être bien.

— Ça alors !

— Comme tu dis.

— Ça fait plaisir de se revoir.

— J'comprends.

— Si on m'avait dit que j'allais te rencontrer !

— Le monde est petit.

— Les routes se croisent.

— Mais tu habites toujours Valparaiso ?

— Bien sûr ; et toi, Juvisy ?

— Oui.

— Le hasard fait bien les choses.

— Tu peux dire.

— On se quitte à la fin d'une guerre et puis, ni vu ni connu et l'on se retrouve dans l'express de Brest... Au fait où vas-tu ?

— Jusqu'à Rennes, où je change.

— Mais on arrive à Rennes dans quelques instants...

— Et le voyage qui me paraissait si long... ça me fait tout de même plaisir.

— A qui le dis-tu !... Je vais te faire passer la valise.

— Toujours le même, aussi obligeant.

— Et toi, toujours aussi souriant.

— Vrai de vrai, je suis bien content.

— Moi aussi. On a tout de même pu parler.

— Et dire l'essentiel. Fais attention à l'arrêt.

— Déjà l'arrêt ? Ça passe vite.

— Si on s'est vu, on se reverra...

— Bien sûr.

— Allez, au plaisir, vieux.

— Et tes cigarettes ?

— Merci.

— Puis-je me permettre de vous offrir une cigarette ?

— Elle est la bienvenue.

— Prenez celle-ci, c'est une anglaise ; là, à côté de la gauloise.

— Vous êtes trop aimable.

— Je vous en prie. Et moi qui ne voulais plus fumer.

— Je connais ce serment. Je le fais au moins une fois par mois. Le premier jour cela va tout seul, mais le second jour... je lutte difficilement et le troisième, je reprends le paquet.

— On ne devrait pas fumer.

— Je suis absolument de votre avis.

— Mais, nous vivons sur nos nerfs et nous nous laissons aller. Vous avalez la fumée ?

— Le moins possible. Je la garde dans la bouche et puis je la rejette à peu près en totalité. Vous avez essayé les bouts-filtrants ?

— Non, le tabac perd son goût. Mieux vaut mourir avec plaisir que de vivre avec dégoût.

— Vous êtes dans les affaires ?

— Oui, je m'occupe de pompes.

— Moi, de graines.

— Nous nous complétons. La pompe donne l'eau à vos graines. (*Rires*).

— Les affaires ne marchent pas bien fort.

— Je ne suis pas mécontent.

— C'est la première fois que j'ai fait le Finistère. Le client boude.

— Moi je vais dans la Sarthe.

— Moi aussi.

— C'est un département qui n'aime pas dépenser.

— Vous savez, faites comme moi. Attaquez en douce le client, ne le prenez pas en traître.

— C'est ce que m'a dit mon prédécesseur. Voir venir d'abord puis attaquer.

— Justement, vous connaissez Dupont-Duval, celui qui représentait les talonnettes Dura ; il a fait fortune dans ce département parce qu'il avait étudié le caractère de ses clients, leur comportement, leur fortune, leurs qualités comme leurs vices. Prenons les mêmes moyens que ceux de la police. Une fiche sur chaque personne, qui s'en fiche.

— Très amusant votre slogan. Je suis persuadé que vous aurez un carnet de commandes vite rempli.

— Nous avons de nouvelles graines inédites, que ne peuvent pas manger les oiseaux, qui résistent au froid, que le vent ne peut entraîner ni la pluie. Elles mordent tout de suite à la terre. Leur coque a été spécialement étudiée.

— Pour nos pompes, c'est pareil. Aucune eau ne résiste à notre pompe. Nos pompes attirent l'eau ; elles sont d'ailleurs admirablement fabriquées. Toutes les eaux sont bonnes en passant par leur corps.

— Rien n'est plus agréable que de travailler pour des maisons sérieuses et jeunes, à l'avant-garde du progrès.

— Vous allez vendre vos graines pour la prochaine saison ?

— Non. J'attends. Nos graines sont trop nouvelles pour ne pas rendre méfiant le paysan soupçonneux. Non, je vends maintenant des peignes et des brosses à dents en matière ininflammable. Surtout une brosse à dent qui a un petit réservoir de dentifrice.

— C'est comme moi les pompes ; j'attends. Je vends des brosses à habit à la chlorophylle. Un vêtement usé avec un coup de cette brosse devient comme neuf.

— Une cigarette ?

— Merci, c'est pas de refus. Non, ne prenez pas celle-là, je l'ai déjà un peu fumée ; c'est presque un mégot.

LA DAME.

Bagues carapaçonnées d'or, carrées et pesantes. Mains rapaces, rapides. Mange sans regarder personne. Après chaque bouchée, joint les mains. Prend un morceau de pain, le façonne, en fait une bouchée de pain à la grandeur de sa bouche. Chemisier net, strict, à peine rosé. Boutons oranges qui ont dû servir à un autre chemisier ; les boutonnières sont trop ouvertes. Est obligée de reboutonner son chemisier à chaque instant. Son geste n'est pas monotone mais élégant, à peine sensuel. La poitrine n'est pas « signalée » dans le chemisier ; elle « se généralise » sous l'étoffe légère. Petit tailleur bleu, galonné de noir. Œil caramel. Chapeau qui ne tient pas sur la tête. N'a pas l'habitude d'en porter. Elle l'enlève, soupire. Voudrait dormir mais n'ose pas. Croise et décroise ses jambes. A enlevé un soulier, celui de gauche. Cache son pied sous le coussin qu'elle a soulevé en face d'elle. Peau fine, comme usée. Regarde le paysage sans le voir. Doit repasser des souvenirs. Une de ses mains devient bonne, indulgente, soumise. Met ses gants avec rapidité. Se sent soulagée. Les bagues sous les gants lui font des doigts difformes.

DEUX PERSONNAGES DE LA DERNIÈRE HEURE.

L'un grince des dents, l'autre sifflote. Retraités. Costume de leur ancien état. Veste de gros drap, pèlerine, casquette plate. Tous deux petits, ne bougeant pas. Entre leurs jambes des colis. L'un a un étonnant profil aigu, dur, aristocratique et pourtant son visage a des joues molles, d'un large grain, les yeux enfoncés. Le second est rond, en forme d'œuf.

— Et je pouvais avoir ce terrain à deux sous le mètre. Personne n'en voulait; pense donc, sur la butte, tu te rends compte. Le Maire disait : il est louffe.

— Ce terrain appartenait à Brousneffe qui le tenait de sa sœur.

— Ah, non. Je l'ai acheté à Pinçou.

— C'est Brousneffe qui en était le propriétaire.

— Je le sais mieux que toi. Le terrain était à Pinçou.

— Ah oui, Pinçou, celui qui avait essayé de l'élevage.

— Non tu confonds avec Trémier qui avait acheté des chevaux et les crevait à coups de fouet.

— Trémier ce n'était pas le grand moustachu qui portait en breloque une griffe de lion ?

— Ah, non celui-là, c'était le frère de Pinçou qui s'était marié avec la petite du café, Marie Perlin, la borgne.

— Mais Marie Perlin avait été avant la maîtresse de Brousneffe.

— Non la maîtresse de Brousneffe c'était sa sœur, Rose Duval; elle avait eu un enfant à quinze ans, dans les taillis de ton terrain, parbleu.

— Non, pas dans mes taillis; elle avait eu son gosse au lavoir.

— Tu te trompes, celle qui a eu son gosse au lavoir, c'est Léontine; elle avait caché l'enfant dans son linge mouillé. Léontine avait servi après chez Pinçou.

— Pinçou ? Mais elle n'a jamais servi chez Pinçou. Elle faisait le jardin de Trémier; elle s'occupait des bêtes aussi.

— Celle qui s'occupait des bêtes, rappelle-toi, c'était la grande rousse qu'on nommait tache de son.

— Enfin; bref, ce terrain que j'avais payé à deux sous le mètre, tout le monde s'en moquait. Mais il y avait des poiriers qui valaient bien le prix.

— Il me semblait que c'étaient des cognassiers.

— Non des poiriers.

— Alors où étaient les cognassiers ?

— Peut-être chez l'Adjoint, Monsieur Pernel.

— Monsieur Pernel n'avait pas de jardins; souvien-toi. Derrière sa maison, c'était un garage.

— Mais avant le garage, il y avait des cognassiers.

— Non, tu confonds, les cognassiers, c'était chez le pépiniériste qui avait un terrain contigu au mien.

— Ce n'était pas des cognassiers mais de la pomme-reinette. Je le vois encore avec son alambic pour faire de l'alcool.

— L'alambic n'était pas chez lui mais chez moi. Je l'avais loué car j'avais un tas de pommes qui pourrissait.

— Mais tu ne m'avais jamais dit que tu avais des pommes.

— Laisse-moi continuer; on en faisait des gorges chaudes de mon terrain. Et pourtant c'était le mieux placé, sur la butte. Il était pourri de lapins.

— C'est là où l'on avait trouvé le chien de chasse de Martin, tué, je me rappelle.

— Ce n'était pas un chien de chasse mais un fox à poil dur.

— Mais Martin avait bien un chien de chasse couleur feu ?

— Non, le chien de chasse dont tu parles appartenait à la veuve Timolé. C'est moi qui lui avais donné; il avait été de la deuxième portée; il y avait eu deux mâles et deux femelles. L'un est mort des vers, le plus petit, qui avait un museau noir et une grosse tache noire sur le dos. Les autres, je les avais donnés. Celui qui vit encore et qui appartient à la recette buraliste est le grand-père du petit aux grandes oreilles qui a levé en Octobre ce vol de perdreaux dans le champ de la veuve Timolé.

— Mais celui qui est aveugle et qu'on voit chez le père de Martin ?

— Il n'est pas de la même portée. Pour en revenir au terrain...

Etc...

JEAN CAYROL.

MODERATO CANTABILE

— Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? cria la dame.

— Moderato Cantabile, lut l'enfant.

La dame frappa le clavier de son crayon. L'enfant resta immuable, la tête tournée vers sa partition.

— Et qu'est-ce que ça veut dire moderato cantabile ?

— Je sais pas, dit l'enfant.

Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.

— Alors, tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire moderato cantabile ? reprit la dame.

L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance, informe, tout en refrappant le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea. La dame se retourna.

— Quelle tête, dit-elle.

La femme soupira une nouvelle fois. Mon amour, mon amour.

— A qui le dites-vous, dit-elle.

L'enfant, toujours immobile, les yeux baissés était seul à se souvenir. A connaître que le soir venait d'éclater. Et à en frémir.

— Je te l'ai dit la dernière fois, je te l'ai dit l'avant-dernière fois, je te l'ai dit cent fois, tu es sûr de ne pas le savoir ?

L'enfant ne jugea pas bon de répondre. La dame reconsidéra une nouvelle fois l'objet qui était devant elle. Sa fureur augmenta.

— Ce qu'il y a, dit-elle les dents serrées, ce qu'il y a, c'est qu'il ne veut pas le dire.

La femme aussi reconsidéra cet enfant. Je voudrais te donner tout ce que le monde comporte de choses à ta convenance, mon amour.

— Dis-le tout de suite, hurla la dame.

L'enfant ne témoigna aucune surprise. Il ne répondit pas davantage. Alors la dame frappa une troisième fois sur le clavier, mais si fort, que le crayon se cassa. Tout à côté des mains sacrées de l'enfant qui à peine écloses, rondes laiteuses encore, fermées sur la nuit noire de leur vouloir, ne bougèrent pas.

— C'est un enfant terrible, osa la femme avec timidité.

Non seulement toutes les choses à ta convenance mais aussi les autres, celles un peu moins à ta convenance, que tu t'en régales et que tu puisses t'en reposer ensuite, mon amour.

L'enfant tourna la tête vers elle, vite, le temps de s'assurer de son existence, puis il reprit sa pose d'objet face à la partition.

— Je ne veux pas savoir s'il est terrible ou non, reprit la dame. Avec moi il faudra qu'il obéisse ou bien.

La fenêtre ouverte donnait sur la mer. Cet enfant là, si têtu, vivait dans une ville au bord de la mer.

— Une dernière fois, tu es sûr de ne pas le savoir ?

Une vedette passa dans la cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant ne répondit pas. Il entendit la vedette. Elle lui passa dans le sang pour ainsi dire, mais il ne la vit pas, tourné qu'il était toujours vers l'immensité de la liberté. Et le rose de la journée finissante colora le ciel tout entier.

— Sûr vraiment, une dernière fois, sûr ?

Non seulement les choses un peu moins à ta convenance mais aussi les autres, celles pas du tout à la convenance, mon amour afin que tu connaisses

aussi l'ombre que peut projeter le bonheur, et que tu puisses en quelque sorte t'y rafraîchir, mon trésor, avant d'en ressurgir à nouveau.

La dame s'étonna sans doute de tant d'obstination. Sa colère s'infléchit et elle se désespéra de si peu compter aux yeux de cet enfant que d'un geste pourtant elle eut pu réduire à la parole, que l'aridité de son sort soudain, lui apparut.

— Quel métier, quel métier, quel métier, gémit-elle.

La femme ne releva pas, mais sa tête s'inclina un peu de la manière d'en convenir. Mon amour, l'Océan tout entier n'y suffirait pas. L'enfant, lui, ne bougea pas davantage. Les couleurs du couchant devinrent tout à coup si glorieuses que sa blondeur s'en trouva modifiée. La vedette en eut enfin fini de traverser le cadre de la fenêtre ouverte. Et le bruit de la mer s'éleva, sans bornes, dans le silence de l'enfant.

— Moderato ?

L'enfant releva enfin sa main et gratta légèrement son mollet dans un geste de grande désinvolture.

— Je sais pas, dit-il après s'être gratté.

— C'est facile, pourtant dit la dame, un peu calmée.

Elle se moucha.

— Quel enfant j'ai là, dit la femme joyeusement, tout de même, mais quel enfant ai-je fait là, et comment se fait-il qu'il me soit venu à moi précisément, avec cet entêtement...

La dame ne crut pas bon de relever tant d'orgueil.

— Ça veut dire, dit-elle, écrasée, pour la centième fois, ça veut dire modéré et chantant.

— Modéré et chantant, reprit l'enfant totalement en allé, où ?

La dame se retourna.

— Ah, je vous jure.

— Terrible, affirma la femme en riant, je suis une femme qui n'est pas tellement, tellement heureuse comme vous le savez et voilà qu'en plus il me fallait cet enfant, têtu comme une chèvre.

Mon amour, en plus de l'Océan, des plages sont là pour toi, et des coquillages, je t'en cueillerai par dessus le marché. Mon amour.

— Recommence, dit la dame.

Mais l'enfant ne bougea pas.

— Mais recommence donc !

L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer recommença à se faire entendre. Dans un dernier sursaut le rose du ciel augmenta.

— Je veux pas apprendre le piano, dit enfin l'enfant.

Dans la salle d'un café, au bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Le bruit de la mer en fut brisé.

— Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.

Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Mais le rose du ciel commença à pâlir.

— Rien, dit la femme. Mais elle tremblait elle aussi.

La dame hocha la tête en les regardant tous deux.

— Quelle nervosité, déclara-t-elle.

La femme n'y prit pas garde toute tendue vers l'enfant. Je mourrais pour te soustraire au sort commun, mon amour, mon amour je t'apporterai la musique dans un plateau.

— Pourquoi ? demanda-t-elle. Elle frissonnait.

Les mains de l'enfant tremblaient elles aussi pour la même raison, d'avoir eu peur du cri.

— Ça sert à rien, dit-il dans un murmure.

D'autres cris alors relayèrent le premier, mais d'une actualité déjà dépassée, rassurante même.

La femme se leva.

— Qu'est-ce qui sert à quelque chose ? dit-elle pour son enfant tout seul.

La dame hocha la tête la désapprouvant de tant de douceur. Et le crépuscule commença à balayer la mer. Le ciel s'obscurcit.

— Il faut, dit la femme, il faut.

— Oui, dit l'enfant.

Et il joua. De la musique s'éleva.

— Quand même, quand même, murmura la femme.

— S'il voulait, dit la dame.

Dans le café une femme, le visage brûlé de désir se coucha sur un homme qui venait de se tuer.

— Mon amour, murmura-t-elle, mon amour.

Mon amour, la vie n'est pas heureuse et il te faudra la musique pour tenter de la circonvenir, je ne peux faire autrement.

— Mon amour, mais mon amour, célébrait toujours la femme.

— Trois fois que j'essaye d'appeler le poste de police, dit la patronne.

— Pauvre femme, dit quelqu'un.

— De la mesure ! cria la dame.

L'enfant s'arrêta.

— Recommence ! cria encore la dame. N'oublie pas : moderato cantabile. Pense à une chanson qu'on te chanterait pour t'endormir.

— Jamais je ne lui chante de chansons, dit la femme.

L'enfant recommença à jouer.

Ce soir tu vas m'en demander une, et tu le feras si bien que je ne pourrai pas m'y soustraire et que je t'en aimerai encore davantage, comme si ce n'était pas suffisant déjà, de t'aimer comme cela, déjà une telle souffrance mon amour.

La femme, dans son délire, se vautra sur le corps de son amant de façon scandaleuse.

— De la mesure surtout ! cria la dame.

— Comment cela a-t-il pu arriver ? demanda quelqu'un à voix basse.

La femme releva sa tête. Ses yeux étaient encore enfumés de désir.

— Je ne sais pas, dit-elle étonnée.

— Arrête, dit la dame.

L'enfant s'arrêta.

— Recommence, dit la dame.

L'enfant recommença.

— Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu, objecta la femme. Je ne sais pas ce que je veux, voyez-vous. Quel martyre.

L'enfant continua de jouer.

— Quelle éducation lui donnez-vous là, remarqua la dame.

N'y prends pas garde, mon amour, nous sommes obligés d'en passer par eux, que veux-tu, par la raison.

La femme s'était assise sur les jambes de son amant mort et souriait, délivrée.

— Nous avions cette chance, la possibilité d'en sortir, dit-elle.

— Ah ! comme du joues mal ! cria la dame.

Il y avait beaucoup plus d'hommes que de femmes dans ce café et ils la considéraient.

— Cette police, dit la patronne, comme elle tarde.

— Pourquoi ? demanda la femme.

— Pour rien, dit doucement un homme.

— Empêchez-la de partir, dit la patronne alarmée.

Mais la femme ne s'était relevée que pour mieux se coucher, de façon plus licencieuse encore, sur le corps de son amant mort.

— Mon amour, soupira-t-elle comme avant le sommeil.

L'enfant s'arrêta.

— Pourquoi t'arrêtes-tu ? demanda la dame.

— Je croyais, dit l'enfant.

Quand tes petites jambes nues, si probantes de ton âge de sept ans, atteindront les pédales, mon amour, tu sauras le piano, et je serai une vieille fem-

me, et tu laboureras les cœurs des femmes de façon éhontée. Cela n'en finira plus. N'en finira jamais. Tes jambes, vois-tu, me pendent du cœur.

L'enfant recommença à jouer. Par la fenêtre ouverte sa musique s'en allait échouer sur le port et jusque dans la salle du café.

— Nous ne pouvions plus faire autrement, dit la femme. Des condamnés à mort, nous étions devenus.

La dame proclama la leçon terminée pour ce jour-là.

— Vous aurez beaucoup de mal avec lui, dit-elle.

— C'est déjà fait, dit la mère, déjà il me dévore.

Et ce disant elle baissa la tête et ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin.

Comme ils s'en allaient, la police arriva.

Une femme sortit du café, encadré d'agents. La foule s'écarta en silence, respectueuse de la folie.

— C'est elle qui a crié ? demanda l'enfant.

— Il ne faut pas regarder, dit-elle.

Elles se croisèrent sans se voir.

MARGUERITE DURAS.

POÈMES

DE

PAUL CELAN

Paul Celan est né en Bukovine en 1920. Il y a huit ans environ, il a quitté la Roumanie pour s'établir à Paris après avoir séjourné quelque temps à Vienne. Depuis peu, il a acquis la nationalité française. La Bukovine, située aux confins de l'ancien Empire austro-hongrois, est parmi les régions d'Europe Centrale une des plus profondément marquées par le polymorphisme ethnique en linguistique. Depuis 1918, l'idiome germanique n'y était plus conservé que par une faible minorité de membres de l'intelliguentsia. Si à Prague, ville d'où surgirent Rilke et Kafka, la langue allemande était encore cultivée par une certaine couche de la bourgeoisie (il y subsistait une université allemande jusqu'en 1945), à Czernowitz, un poète, imbu de culture germanique dans le sens le plus pur, devait se trouver dans une position isolée; d'autre part il était favorisé, car il pouvait s'intégrer les multiples courants de la pensée et de la poésie slaves, judaïques et roumaines. Paul Celan représente le curieux phénomène d'un poète n'ayant jamais habité le pays de sa langue ; mais dès que l'on sait que son expression atteint un si haut degré de vibration et d'universalité, ne peut-on pas affirmer que cela provient précisément de ce que sa véritable patrie est *sa langue,* celle de la grande littérature dont il a exploré les couches les plus diverses et les plus profondes, et celle qu'il s'est forgée lui-même.

Jusqu'à la parution du recueil *Mohn und Gedächtnis* (Pavot et Mémoire), Stuttgart, 1952, Paul Celan n'avait publié qu'une plaquette et de rares pièces dispersées dans des revues littéraires autrichiennes et suisses. Son premier livre a suscité, dès le début, une émotion intense parmi le public intellectuel allemand.

Quelle était exactement la situation de la poésie allemande d'après-guerre ? Les médiocrités de la « Naturlyrik » (courant poétique purement descriptif), les traditionnalistes imperturbables, d'innombrables épigones de Rilke, les imitateurs tard venus du vieil expressionniste Gottfried Benn, quelques jeunes gens venant de découvrir le surréalisme avec vingt-cinq ans de décalage. Le drame allemand n'est-ce pas la solution de continuité périodique, l'inadaptation provisoire aux grands courants spirituels et historiques d'une époque ? Avec Paul Celan une nouvelle poésie était née. Il s'exprime dans une langue sobre, mais frissonnante d'une richesse infinie par son poids d'associations touchant aux racines mêmes du langage. En outre il a trouvé un *ton* qui n'appartient qu'à lui, d'une si fascinante intensité que personne ne saurait s'y soustraire. Une des pièces les plus importantes du recueil, pièce désormais presque classique, entrée dans de nombreuses anthologies, c'est la « Todesfuge » (Fugue de la Mort) qui évoque un sujet « intouchable » dépassant toute littérature et toute poésie, plaie à jamais ouverte, crime au-delà du crime : l'incinération des juifs dans les camps de la mort. Le poème de Celan qui défie la traduction fait sentir l'horreur sans y faire une allusion en mots trop directs, sans dire ce qui est indicible, et surtout, sans susciter une haine autre que salutaire, c'est-à-dire contre ce que nous portons en nous de plus abject. C'est l'œuvre d'art « engagé » dans le seul sens acceptable : provoquant la catharsis comme la tragédie grecque. La « Todesfuge » a eu en Allemagne un grand retentissement et a fait davantage pour la prise de conscience, pour l'assainissement du terrain spirituel que tout autre écrit ou « geste » d'après-guerre.

Le deuxième recueil, « *Von Schwelle zu Schwelle* » (De Seuil en Seuil), paru en 1955, a révélé de nouveaux résultats d'une évolution étonnante et ne cesse d'atteindre, outre-Rhin, un auditoire de plus en plus vaste et fervent.

JEAN-PIERRE WILHELM.

SOIR DES PAROLES

Soir des paroles, sourcier
avançant sur le sol du silence.
Un pas, puis un autre,
un troisième :
sa trace résiste à ton ombre.

La cicatrice du temps
s'ouvre béante,
inondant la contrée de son sang —
Les dogues,
les dogues de la nuit des paroles
aboient au milieu de ton cœur ;
ils fêtent la soif plus sauvage,
la faim plus rageuse...

Une lune, la dernière,
t'apporte son aide :
elle lance à la meute
un os d'argent, immense,
— nu, tel ton chemin parcouru —
mais point de salut pour toi !
Le jet que tu fis sourdre
approche avec son écume,
charriant un fruit
qui porte l'ancienne
trace de tes dents.

MEMOIRE

De figues se nourrisse le cœur !
en qui l'heure se souvient
de l'œil-amande du mort.
Qu'il se nourrisse de figues !

Escarpé,
sous le souffle marin,
le front échoué,
frère des écueils.

Blanche,
augmentée de tes cheveux,
la toison
du nuage paissant.

RETROUSSEES ET DE NUIT

Retroussées et de nuit,
les lèvres des fleurs ;
croisées,
enchevêtrées,
les hampes des pins ;
rembrunie la mousse,
ébranlé le rocher ;
éveillés pour le vol infini,
les choucas du glacier :

C'est le pays où font halte
les autres, enfin rejoints.

Ils ne nommeront pas l'heure,
ils ne dénombreront les flocons
ni ne suivront les eaux vers la digue.

Ils se tiennent isolés dans le monde,
chacun du côté de sa nuit,
chacun du côté de sa mort,
rogues, nu-tête, givrés
d'Immédiat, givrés
de Lointain.

Les voici, porteurs de la faute
qui anima leur départ ;
ils s'en acquittent
en faveur d'un mot
existant à tort, tel l'été.

Un mot — tu sais bien :
un mort.

Lavons-le,
peignons ses cheveux,
tournons son œil
vers le ciel.

ARGUMENTUM E SILENTIO

à René Char

Rivée à la chaîne
entre l'Or et l'Oubli :
la Nuit.
Empoignée par l'un et par l'autre,
soumise.

Pose, toi aussi,
pose près d'elle,
ce qui songe à poindre
quand poindront les jours :
la Parole
survolée d'astres,
inondée d'océan.

A chacun sa parole,
celle qui pour lui se fit chant
quand la meute l'attaqua, sournoise,
à chacun la parole
qui avant d'être glace
fut chant.

Mais à la Nuit la Parole
survolée d'astres,
inondée d'océan,
à elle, la Parole,
fruit du silence
et dont le sang
survécut aux syllabes
transpercées par la dent à venin.

A elle la parole de silence.

Pour porter enfin témoignage
contre les autres qui, aguichés
par l'oreille de l'écorcheur,
gravissent le temps et les âges;
pour témoigner, à la fin,
quand seules les chaînes résonnent,
de la Nuit qui gît là,
entre l'Or et l'Oubli,
leur sœur de tous temps.

Car où, dis-moi, poindrait
une aube sinon près d'elle
qui dans le lit de sa larme
montre aux soleils qui immergent
les semailles
encore et toujours ?

PAUL CELAN.

Traduit de l'allemand par JEAN-PIERRE WILHELM.

PAUL CHAULOT

UNE FAIM

à René Ménard

UN ETRANGER

Tout, je dois tout franchir ici même mon souffle,
témoin discret du sang que prolonge ma voix,
même l'été d'eau fraîche aux confins de ma chair
et dont je ne sais plus que brûlures d'ortie.

Franchir : pays hostile installé dans l'effort !
Le doute à pas de neige y vient dresser son lit,
y détruire d'un gel la fable d'une roche
comme on brise d'un loup le pacte d'un visage.

Franchir : alpe achevée en bouche de sangsue !
Si je marche mon ombre amenuise le sol
jusqu'à ce qu'il en reste un reflet de marais,
si je m'arrête un mur détermine ma halte.

Un hiver sans recours glisse autour de mes mots
de la main que je tends vers tous et qui retombe.
Les ombres d'une geôle annoncent ma présence.
Il fera toujours sombre où je croirai l'amour.

UN EXILE

Le pays d'où je viens a Novembre pour guide
et pour frontières les craquements de bois mort
qu'à chaque amble le cerf affolé laisse en gage
à sa peur. Il est tard. La lueur d'une lampe

solitaire voudrait du creux de quelle veille
apprivoiser mes pas. Mais je vais plus fermé,
plus minéral aussi que le verbe qui bouge
en vain sous le ciment d'une langue inconnue.

Le pays d'où je viens n'est d'aucune mémoire
et l'image parfois qu'il cède au souvenir
ne vit que par le poids d'un mystère à résoudre,
ne dure que taillée au revers de la nuit.

Le pays d'où je viens finit dans son histoire
comme l'hiver en Mars dans un feu d'herbes sèches.
Oh ! Que suis-je à présent que mon retour impose
une marge de rouille à toutes mes attentes ?

UNE FEMME

De toute la clarté de mon corps je condamne
le jour à dévoiler ses aurores secrètes
et la terre alentour prend le visage heureux
de l'enfant qu'on absout une faute avouée.

Nu, mon corps a pouvoir de lumière : une vitre
ne dirige pas mieux le ciel au fond des chambres
qu'il ne donne aux regards leur pleine liberté.
Nu, mon corps sert de preuve à toute joie sereine.

Un portail grand ouvert sur un chemin de crêtes
épouse le silence infiltré dans mes gestes
et le chant que parfois j'avive d'un soupir
quelle femme n'en sait la force une fois tu ?

Nu, mon rire est reflet de lame dégainée.
On le dirait venu de lointaines victoires.
On le dirait défi. Cependant le soleil
appesantit ma chair comme un blé de printemps.

PAUL CHAULOT.

JEAN SENAC

LES ATTENTES

à Albert Camus

VIEILLESSE

Je vous ai tant aimés ô lumière ô printemps
la mort du temps
pour un baiser
l'été
dans les yeux du mourant

Maintenant le désir dynamite les carpes
les eaux troubles ferment le front

C'était un enfant majeur
comme on en rencontre
à midi couchés contre
les chevaux et les fleurs

Il parlait une langue souple
mais l'ordre vient le coupe
et plus personne ne l'entend

Roseau à la source de l'ombre
palme qui multiplie le nombre
figuier
par un sentier de paraboles
son âme court son œil s'encombre
l'enfant fragile s'épaissit

Lumière tant aimée
comme tous ont menti
moi-même le premier
comme l'arbre est cruel quand le regard s'altère
comme la forme de la terre
est difficile à rencontrer !

Ben-Aknoun, 30 Juillet 1953.

LA CONFUSION

Sinon l'esprit la lettre
sinon la lettre le cœur
sinon le cœur la peau
sinon la peau le sexe
sinon le plaisir l'argent

Dans l'ombre la rouille murmure

Sinon le regard les paupières
sinon la main la pierre
sinon l'amour la mort

A cela même
impitoyable
le jour répond.

Alger, 26 Août 1953.

LE POEME

Je parle pour boucher les trous de ton étoffe
amour
je continue mon sommeil animant

Si tu ne viens pas
que sera ma strophe
un rail de plainte interminable
hache de sanglots contre mes lecteurs

Le centre du temps est un arbre atroce
un arbre de sable où germent les clous
le cœur est torture véloce
un mot nous broie les genoux

Si tu ne viens pas je parle et j'existe
quel feu donnera
ce bois d'orgue triste
j'écris pour appeler un temps plus beau que nous

Et pour les transparents qui souffleront l'argile.

LA VANITE

(1954)

J'essaie d'une assonance à l'autre
de recueillir le secret
qui rend l'âme pleutre
le cœur entêtant comme un bois de mai

D'une colère à sa voisine
je tends la toile où des oiseaux
viennent se gorger de blancheur
avant de tomber sur le dos

C'est une guerre invisible
tant de globules morts et tant
de mots gagnés chance risible
le bonheur fuit sous les étangs

Et quand nous collons à la glace
notre visage et que la glue
sur nos mains de tout ce qui passe
ne retient que notre stupeur nue

O quel difficile exode
quelle margelle cassée
j'attends sans fin j'attends qu'Hérode
perde de vue l'étoile aimée

A quoi servent tant de paroles
puisque je meurs et que les blés
poussent sans nous malgré malgré
nos admirables asymptotes.

JEAN SÉNAC.

LA VIEILLE QUE JE SERAI

La vieille que je serai, pense que toutes les mains sont noires quand elles disent adieu.

La musique que le ciel suffisait à peine à contenir, est désormais dans une toute petite boîte, qui répète la même chose :

« Tout se brise à bruit menu... »

Le lit est grand pour le corps qui diminue.

Les tiroirs sont vides.

Il y a tant d'absences qui blanchissent les murs...

Et des grèves sans promeneurs

Où poussent des chardons secs.

HIVER

Le noir voyageur immobile
Recompte les morts dans la terre

« Pourquoi partir puisque partout
Les pieds sont rongés par les loups ? »

Des vieilles tremblent dans les feuilles
Le ciel est cloué d'oiseaux morts.

LE CHAT ET LE PENDU

Un pendu
Miaule sans retenue
Au bout d'une corde tendue

Mais c'est le chat qui a volé les perles !

Dans un tiroir il s'est glissé
La vieille fille dormait, dormait...
Entre le fil et les aiguilles
Les deux perles brillaient brillaient

Dans la rue un homme passait
Sous le feutre noir du sommeil
Sa tête dodelinait

Sur le zinc moisi de lune
Le chat a lancé les dés

Les perles sont retombées
Sur l'échine de l'homme courbé
(L'échine de l'homme qui passait)

Et le feutre a roulé roulé
Enfin délivré de la tête !

Des ombres ont murmuré
Que l'homme venait de voler
Des ombres l'ont entouré
Comme un fil de fer barbelé

Mais l'homme n'avait qu'une idée
Couvrir sa tête dénudée !

Une main l'a pris au collet
Alors sa conscience a pesé...

Il s'est pendu dans un grenier...

Sur le toit le chat regardait
Mollement il s'étirait,
Le chat regardait ailleurs

SI...

Si l'aube tourne dans notre sang
Lavant nos cœurs des agonies ..

Si le soleil éclate menu
Sous les grains de notre peau

Si le jour passe toujours plus large
Sous les portes scellées

Si l'amour est plus fort
Que les chars pleins de terre
Qui lentement roulèrent sur nous

Si l'échelle est jetée
A la verticale du courage

Si la lumière chante
Dans ces mots mal taillés

Si la simplicité
Est l'ange grave de notre table

Si les bleuets ont les yeux
Des enfants à venir

Si le monde ne cesse de tourner
Sur ses grandes roues de musique

Si la souffrance est une longue cicatrice
Chemin de ronde qui nous garde

Si l'oiseau volontaire
Habite encore nos yeux

C'est que Dieu a dit oui
A nos mains assemblées

C'est qu'il est toujours l'heure de vivre

●

VITRINE DU CIEL

La lune porte un collier gris
Au carreau du grenier le vent colle sa langue

Des fruits de feu durci
Poussent dans les vitrines

Sur la pointe des pieds
Des amoureux s'élancent
Fils de soie raccrochés au silence

COCKTAIL-SORTILEGE

Quel breuvage j'ai secoué ce soir
Dans ce métal qui brûlait mes lèvres
Du bien et du mal
J'ai bu la vase bleue

Les anges sont à double-face
Les fleurs du jour pleines de mouches noires

Sous l'ombrelle du silence
Je suis la danseuse de papier
Plate et sans âme

Mais dans un cerceau de soleil
Court encore mon cœur d'enfant.

RENÉE RIVET.

MOHAMMED DIB

L'AUTRE

— On s'imaginerait volontiers que j'étais un enfant insouciant dont l'existence s'épanouissait sans contrainte au milieu des champs, dit Djamal Terraz. A la vérité, je ne fus qu'un être faible, vivant sous les impulsions de sa fantaisie. Je me considérais comme quelqu'un qui n'eut jamais de père. Cela m'incitait curieusement à ne pas vouloir posséder d'amis, ni même de simples camarades de jeu. Je ne jouais pas ; être seul, c'était ce que je désirais. Avec une volonté concentrée, j'écartais de moi l'écoulement régulier de l'existence familiale et me réfugiais, haïssant toute sollicitude, dans des recoins difficilement accessibles. Mais après avoir exploré en tous sens notre maison qui recélait encore maintes cachettes inconnues de moi, lorsqu'il ne me resta plus rien à découvrir, je compris qu'il ne me serait pas aisé d'éviter tout à fait la présence des gens.

A peine Djamal Terraz eut-il commencé son récit de cette manière, qu'il se tut. Le rappel de ces lointaines années suscitait-il brusquement en lui des réflexions qui l'effrayaient ? Et n'avait-il prononcé ces quelques mots que pour fléchir aussitôt devant une incompréhensible frayeur ? En fait, il venait d'être frappé par un sentiment nouveau; c'était un sentiment d'inutilité qui rendait vain tout ce qu'il comptait dire, qui tuait les mots sur les lèvres. Du même coup, il s'apercevait que ce passé — le sien — était définitivement enterré. Il ne lui était plus rien ! Or, jusqu'à présent, il ne se doutait pas que ces années se fussent détachées de son existence au point qu'elles lui sembleraient avoir été vécues par un autre. Il en concevait une bizarre impression de contrariété, et c'est l'esprit hanté par ces pensées qu'il se remit à parler comme on céderait à une volonté étrangère, avec ennui et à contre-cœur.

— Du moins, il ne m'aurait pas suffi de le vouloir, pour me mettre hors de leur portée... De bonne heure aussi j'appris à dissimuler ; j'en aurais tiré de la jouissance si là eût été mon but : mais mon amour-propre me vouait à une vie à jamais cachée et silencieuse. On me laissait libre de disposer de mes heures à mon gré. En revanche, je devais épargner tout souci à mes parents. Seule ma mère parfois, devant ma nature renfermée, soupirait : « C'est un enfant mélancolique ! » et ne songeait plus à ma souffrance. En un sens, elle n'avait pas tort... Ce que l'existence nous offrait était pauvre et se bornait à quelques gestes que nous refaisions chaque jour. Je tentais de me créer alors un royaume avec le peu d'islam que j'avais reçu dans mon éducation. Mais je ne tardai guère à me reprocher de ne pas réussir dans cette tâche. Je redoublai d'efforts, je jeûnai rigoureusement. Par instants, il m'arrivait de me sentir au bord d'une découverte capitale dont je ne comprenais pas la nature. C'était comme une brûlure qui me léchait le cœur. Ensuite, très vite, cette sensation s'effaçait.

De nouveau, le jeune homme se tut. Il regarda El Hadj, considéra l'animation de la rue par la porte de l'échoppe. El Hadj ne fit pas un geste, ne proféra pas un mot, qui pût être interprété comme un signe d'approbation. Sans doute ne le désapprouvait-il pas non plus. La mine absorbée, le vieil ami ne bougeait pas, assis sur sa banquette, une main posée dans l'autre. On n'aurait même pas pu dire s'il attendait la suite du récit, ou si, excédé, son esprit vagabondait au loin. Etait-ce vraiment là l'homme qui avait reçu tout à l'heure le mendiant aveugle avec force gestes et paroles ?

— Puis, reprit Djamal après un instant — et son ennui augmenta — me parvinrent d'étranges rumeurs. Des enfants de mon âge sortaient s'ils en avaient envie dans les rues de la ville. Je songeai à eux toute une soirée. Mes pensées empruntaient quelque chose au bruit de la campagne à l'approche de cette nuit qui affluait à grandes pulsations. J'écoutais ce trouble qui pénétrait le silence de ma chambre. Mes sentiments me parvenaient en désordre, mes idées étaient pleines de confusion. L'obscurité que je sentais toute proche, et qui paraissait me guetter, se révélait à moi comme une déchirure de mon être. Mais que pouvais-je atteindre à la limite de ma chambre vide ? Je laissai par delà les vergers et les jardins mon regard errer vers le ciel. Notre maison avait des ouvertures de tous côtés ; son extrême hauteur la faisait prendre pour une sorte de tour carrée accoudée à la montagne. J'y

avais une petite chambre avec une fenêtre. De là, je surplombais les vallées noires, tout un large pays dont l'accès m'était défendu, que mon œil seul embrassait. Je ne pouvais emprunter que l'escalier interminable par lequel nous accédions à une vaste terrasse donnant au-dessus des jardins...

« Ce soir-là, je résolus de monter sur la terrasse. Je m'y attardai malgré l'heure avancée. La fin d'un jour d'été calme et beau inondait la campagne d'une plénitude inusitée. Soudain, un garçon que je jugeai de mon âge fit irruption, surgit devant moi d'un coup. Son entrée eut quelque chose d'un bondissement. Comme s'il se trouvait à cet endroit depuis longtemps et que j'eusse à peine été conscient de sa venue ! J'entendais approcher les grondements qui annoncent un grand trouble, une force énorme avançait en moi. Pour arriver jusque-là, cet enfant venait à coup sûr de parcourir les jardins, puis la cour ; il lui avait fallu circuler de pièce en pièce, escalader un escalier incroyablement long. La clarté du crépuscule l'illuminait. Ses joues étaient vivement colorées sous son teint brun ; ses lèvres restaient entr'ouvertes. Il avait des yeux noirs qui souriaient et brillaient. Quelques gouttes de sueur, car il faisait encore chaud, transparaissaient dans le duvet de sa lèvre supérieure. Il était habillé à l'européenne et ses pieds étaient nus comme les miens. Il ne savait sans doute pas lui-même que son regard indéfinissable rayonnait sombrement ; puis il eut honte. Il dut se sentir blessé dans l'âme. J'étais sans secours pour lui. Il me dévisagea pendant quelques secondes de l'extrémité de la terrasse. Et il disparut. Il n'y eut que cet éclair de ses cheveux quand sa tête traversa un dernier rayon de soleil.

« Lorsque je pus me ressaisir, il venait de s'opérer en moi un changement. J'attendis. La sénénité participait à la profusion de la lumière ; le ciel était une étendue bleu noir, un obscur éclatement.

« Etait-il venu vers moi ? Je n'avais jamais aperçu cet enfant chez nous. Ne s'était-il pas égaré ? Et n'était-il arrivé à travers notre immense demeure, à cette terrasse qu'avec l'espoir insensé de redécouvrir son chemin ? Etait-ce réellement à moi qu'il avait voulu s'adresser, moi, le pitoyable garçon, l'ombre qui se terrait au fond de ces salles endormies ? Pourquoi avait-il quitté la grande route, la liberté, pour pénétrer dans cette maison ? Pourquoi ?

« Rien n'est moins près de la vérité que cet âge si tendre. Mais l'enfance ne prend pas facilement son

parti des choses. Dans notre maison, rien ne manquait de ce que pouvait procurer l'argent, et toute chaleur naturelle manquait. Pour l'être anxieux qui sondait cette citadelle de silence, les étendues qu'elle offrait étaient les plus étrangères à la vie. Il y errait un souffle mortel. Mes parents avaient l'air de ne pas s'en douter. Je vois encore leur expression qui semblait me dire : « Mais quoi, que se passe-t-il ? Tout est normal et comme il doit l'être ». Par moments, dans le regard de ma mère, ce langage muet se dissipait toutefois, remplacé aussitôt par un air de tristesse.

« La rencontre fortuite avec cet enfant ne fit qu'aiguiser encore ma haine de cette vie-là. Elle me rendit plus odieux l'air que nous respirions. Peut-être ne vois-je même toute cette époque qu'à travers la lumière cruelle dont elle l'éclaira. Je me mis à penser à ce garçon et donnai de la sorte un sens à mon existence. Dès lors, j'attendis chaque jour qu'il reparût chez nous. La présence dans mon esprit de ce point fixe ne laissait pas de m'exalter, mais j'observais une apparence de calme et d'indifférence qui persuadait mon entourage de ma tranquillité. Je vécus ainsi longtemps avec mon secret. Mon compagnon ? Je le connaissais bien ; l'imagination me donnait le pouvoir de me représenter ses pensées, ses actions. Il allait, venait devant moi, et son image ordonnait le monde. Mesurait-il tout ce qu'il accomplissait là où il n'était pas ? Par sa présence il n'aurait pas agi d'un poids plus lourd. J'en étais touché au point d'avoir les yeux pleins de larmes.

« Je fus amené à parler de lui. Mon attention s'exaspérait, je crois, outre mesure dans la solitude : je pensais sans trêve à mon ami et ne connaissais plus aucune modération. Les liens qui retenaient entre eux mes sentiments dans une assurance qui me semblait sans cesse à la portée de mes sens se séparaient obstinément. Nous nous trouvions tous réunis autour de la meïda lorsque, malgré l'interdiction qui nous était faite de rompre le silence aux repas, je parlai de ce camarade, poussé par un je ne sais quel démon. Mes parents furent vivement surpris ; maman assise devant un plateau à pieds versait du thé. D'une main elle tenait la théière, de l'autre elle rapprochait des verres ornés de fleurs d'or et d'émail. Ecoutant ce que je disais, elle levait les yeux sur moi et me scrutait avec une expression de grande pitié. Tandis que je contais mon histoire, le verre qu'elle remplissait débordait dans le plateau ; elle ne le remarquait pas.

« Mes parents avaient-ils attendu, pour en discuter, que j'eusse pris congé d'eux ? Leurs réactions

m'étaient familières. Toujours leur premier mouvement était de se retrancher dans l'impassibilité. Néanmoins je sentis ce jour-là qu'ils demeurèrent inquiets. J'avais fait peut-être mon récit avec plus d'animation que j'en mettais d'ordinaire dans mes actes. Je m'étais passionné, j'avais usé d'expressions exagérées et les couleurs m'étaient montées fréquemment au visage. Subitement, j'éprouvai un dépit intolérable : mes parents tenaient dans le plus grand mépris tout sentiment vif qui osait s'exprimer. Je compris que je ne devais plus parler de lui.

« Il me restait encore à dissiper l'impression que j'avais produite. J'y réussis sans trop de peine durant les jours qui suivirent, car je me sentais sans restriction cette manière de génie qui consiste à tendre partout des mensonges. Je fis bien voir que j'oubliais mon ami et suivis cette pente avec un amer délice. »

On eût cru que Djamal Terraz oubliait aussi tout de l'endroit où il se trouvait et de la raison qui l'y avait conduit. Il était évident qu'il n'avait plus qu'un désir : poursuivre le plus loin possible cette ombre qu'il fut. Sa voix s'était légèrement voilée mais il ne s'arrêta pas de parler.

— Dans ma famille, nous ne prononcions que les mots nécessaires à nos rapports quotidiens. Aurions-nous été des étrangers l'un pour l'autre, nous nous serions adressés la parole cent fois plus que nous le faisions. Et même ainsi, nous craignions constamment de nous livrer ; redoutant une telle épreuve, nous nous regardions vivre de loin. Ma mère, je ne lui disais rien, mais je la surveillais et glissais des heures entières dans un univers secret. Elle me paraissait tellement grave ! Il lui arrivait de me prendre la tête entre ses mains ; elle m'observait un instant et me demandait :

« — Pourquoi es-tu si farouche : ne nous aimes-tu pas ? »

« Je ne répondais pas. Je fermais les yeux.

« — N'aimes-tu pas ta mère ? ».

« Elle me parlait amicalement ; le son de sa voix était doux. Quand je rouvrais les yeux, je la voyais qui souriait. A cette seconde, quelque peine que j'eusse, le bonheur dilatait mon cœur. Une joie incomparablement pure m'inondait.

« Dans son sourire résidaient les minutes les plus précieuses de mon enfance. Mais le charme qui se

confondait avec son visage n'irradiait vers moi sa douce lumière que par de rares éclaircies...

« A mon père, non plus, je ne disais rien. Entre lui et nous s'étendait un espace où personne ne s'aventurait. La gêne que nous éprouvions à franchir cette distance figeait nos propos.

« A l'évoquer, je le revois toujours l'éventail à la main, confortablement assis dans la galerie qui donnait sur la cour. De là, il régentait toutes les activités domestiques. Cette galerie était assez vaste pour contenir une assemblée. Je jouais à côté de lui : c'est-à-dire que je ne faisais rien.

« Je pouvais monter toutefois sur la terrasse d'où l'on avait vue sur la campagne. Là, je respirais librement ; une sorte d'enthousiasme fébrile m'envahissait. Le spectacle des champs ensoleillés s'étendant à l'infini produisait en moi une exaltation brusque et indomptable. Des marronniers d'Inde projetaient leurs ombres géantes contre la maison, des gerbes de senteurs végétales s'exhalaient des terres et s'élevaient dans l'air tranquille. Les ouvriers de la ferme s'affairaient et je demeurais de longues heures à suivre leurs mouvements. Ensuite, je redescendais. Les salles profondes m'ouvraient leur domaine nocturne ; j'entrais comme dans un souterrain. Le silence dormait alentour et débordait de toutes parts. J'eus, la première fois que je le remarquai, le sentiment que notre demeure était immergée sous des eaux étales, noires, insondables. Et il n'y avait que moi qui le savais.

« Le soir surtout, c'était terrible. La maison était tout entière en proie à cet étouffement. Et nous, insensibles, nous nous y laissions aller. La nuit finissait par s'emparer de tout telle une lente et dévorante consomption. Je rentrais alors dans ma chambre et m'y enfermais. Je me mettais à chanter longtemps. L'air qui me venait invariablement aux lèvres ressemblait à une ancienne berceuse. Il me donnait envie de pleurer, mais je ne pleurais pas ; je pensais que j'étais à jamais prisonnier et croyais toucher le fond du désespoir...

« Tous ces élans qui avaient besoin d'être communiqués et que nous n'exprimions pas, toutes ces phrases jugulées qui s'accumulaient en nous, ces actes également que nous n'accomplissions pas et par lesquels nous nous serions libérés, nous suffoquaient. N'aurais-je connu que cette oppression, peut-être aurais-je gardé pour notre habitation une rancune

horrifiée. Mais la vie familiale me rejetait au souvenir de la campagne qui regorgeait de lumière et, par opposition, replaçait toute chose dans un ordre rayonnant. De même que le silence, après que j'avais observé les champs, redevenait l'horreur par excellence, triste et incolore, car on ne voyait pas se faire sa destruction, on en décelait seulement les effets, on en sentait seulement le souffle. Il n'y avait pas à s'y méprendre ; il flottait un extraordinaire silence, sans personnalité mais tangible, indéfinissable mais persistant, que nous rencontrions dans les vestibules intérieurs et les salles désertes, qui se dégageait des murs, se combinait à l'air que nous respirions, déferlant à vannes ouvertes, dont enfin je devinais que le secret était dû à la règle de vie que nous nous imposions.

« Jeunes, ma sœur et moi connûmes des jours tout assombris par l'humeur de nos parents qui semblaient souffrir dès qu'ils remarquaient autour d'eux le plus innocent abandon de conduite. Leur affection pour nous était dépourvue de curiosité ; c'était peut-être plus, chez eux, pudeur que dureté.

« Mon père, je n'avais qu'à l'observer, me proposait en exemple la vigueur de ses sens, son égoïsme naturel, sa sévérité. Mais cette invite indirecte n'eut jamais sur moi l'attrait qu'il souhaitait. Il n'obtint jamais le durcissement de ma nature qu'il espérait. Tout au contraire, il me troublait. Sitôt que je me trouvais en sa présence, je restais sans défense contre la panique qui fondait sur moi. Je n'avais plus la force de parler comme de penser. Et s'il me fallait desserrer les dents, je bégayais. De ma gorge contractée ne sortait qu'un petit filet de voix. A la fin, je me taisais. Je ne répondais pas à ses questions. Devant lui, toujours s'emparait de moi cette honte invincible...

« Cependant j'étudiais l'homme qu'il était : ses fonctions, malgré l'importance qu'elles revêtaient à nos yeux, n'avaient rien d'essentiel. Mais la qualité fondamentale d'un chef n'est-ce pas précisément celle de ne rien faire ? Son droit sur nous était fondé sur sa propre existence. Autrement dit : du seul fait qu'il existait, il régnait. Fallait-il juger un homme comme lui avec des règles valables pour nous ? On dit souvent, oui. Moi, je réponds : non.

« Son islam, autant qu'il m'en souvienne, me paraissait être peu de chose. Mon père se rendait une fois par semaine à la mosquée, le vendredi ; le reste du temps, il se rangeait beaucoup plus près des indifférents que des zélés. Installé dans ses biens, dans la

déférence que son entourage lui témoignait, fier de ses origines, fondant son autorité sur la sagesse ancestrale, il n'avait, en tant que représentant de cette loi antique qui découle de Dieu, de confiance qu'en lui-même tout compte fait. Aussi, pour avoir raison, n'avait-il nullement besoin de se conformer aux vues d'autrui. En tout, il ne se référait qu'à sa personne et ne se montrait éloquent que lorsqu'il parlait de soi. La foi qui l'animait consistait à penser, avant tout, que l'objet de son intérêt constituait ce qui était le plus sacré au monde, et à répandre cette conviction autour de lui. A notre tour, nous éprouvions une confiance identique à son égard. Seule son opinion comptait, était considérée comme juste. Tout autre que la sienne ne pouvait être qu'inconséquente.

« C'est pourquoi je n'hésiterais pas à avancer que mon père n'avait pas un si grand besoin de la religion. C'était plutôt elle qui avait besoin de lui ! Notez bien toutefois que je ne dis pas : mon père se fût passé de religion. Sans doute lui était-il venu une foi forte du fond de notre passé le plus lointain. Mais robuste, il n'en sentait pas le poids. Et il était d'autant moins ébranlé dans ses scrupules religieux que ceux-ci se trouvaient d'une façon générale étroitement liés à ses scrupules sociaux. Sa foi l'amenait donc tout naturellement à embrasser les opinions qui avaient cours dans son milieu. Mais s'il était disposé à les professer, c'est qu'elles étaient déjà siennes et s'accordaient avec ses propres intérêts ! Cela renforce, malgré une apparente contradiction, ce que j'affirmais tantôt de lui : il ne pouvait se référer qu'à sa personne. »

A ce moment-là, sans que rien n'en fît voir la cause, Djamal Terraz devint soucieux. Son expression laissa apparaître une préoccupation dont il n'arriva plus à se défaire. On eût même dit que l'attention qu'El Hadj lui prêtait depuis un instant le tourmentait subitement ; pas une fois El Hadj ne l'avait interrompu. Ne cessant pas de parler, Djamal poursuivit comme s'il ne pouvait trouver de réconfort que dans son récit.

— J'eus à cette époque, pour la première fois, l'occasion de sortir de chez mes parents. L'éventualité, que je n'attendais pas pour si tôt, s'en présenta lors d'une visite de tante Amarilla. Là-dessus ma mémoire, souvent défaillante en d'autres circonstances, ne saurait me tromper. Cette parente vint nous voir et, ce jour-là, resta à déjeuner, à l'encontre de ses habitudes. Il était rare en effet qu'elle acceptât pareille invitation quoi que fît à chaque coup ma mère pour la

retenir. Celle-ci jugeait indécent de la laisser repartir sans avoir recours à toutes les prières en usage pour garder un hôte. Quand, à la suite d'une telle insistance, même des étrangers se seraient inclinés, ma tante, elle, pour une raison qui nous échappait, se dérobait à nos invitations. La cause de cette réserve, je crois ne l'avoir comprise que bien plus tard. Notre parente ne se résolvait pas à recevoir des miens fût-ce un repas, uniquement parce qu'ils lui paraissaient de condition éminente. Cette attitude de tante Amarilla donnait en somme à entendre qu'il ne fallait devoir qu'à des pairs. Autant qu'il me souvienne d'elle, elle n'était pourtant pas pauvre, loin de là, son aisance pouvait même exciter l'envie de bon nombre de bourgeois tlemcéniens... Pour une fois, elle consentit à rester ; cette visite méritait d'être marquée d'une pierre blanche. Aussi, lorsqu'elle proposa de m'emmener chez elle, en ville, ma mère ne sut le lui refuser.

« Nous eûmes bientôt fini de manger ; mon père se retira dans sa chambre pour sa sieste coutumière. Ma tante se leva et se mit en devoir de se draper dans son haïk. Je me levai aussi puisque j'allais partir avec elle. Bien que dans tout ce qu'elle faisait, ma mère pensât à son mari comme à un juge, elle ne songea pas à le mettre au courant de mon départ. Craignit-elle de le voir refuser du ton sec qui lui était habituel ce qu'elle avait déjà promis à sa sœur ? Hamadi, notre métayer, devait de toute façon me ramener dans sa carriole avant que mon père se fût levé de sa sieste.

« Et nous partîmes.

« J'allais enfin voir notre ville ! Je n'y avais jamais mis les pieds. Bien des fois je m'étais surpris en train d'imaginer l'endroit immense où se rassemblait pour vivre un nombre aussi considérable de personnes. Il n'existait peut-être pas un habitant qui en connût tous les recoins. Seul, je me serais certainement égaré parmi les maisons qui s'y entassaient. Et c'est là que j'allais ! Sans doute avais-je la sensation d'y arriver en étranger et je ne manquai pas d'éprouver quelque appréhension. Néanmoins quand je me rappelai que ma famille et tous les nôtres étaient reconnus, depuis les temps les plus reculés, comme des sujets de cette ville, je me tranquillisai et marchai avec plus d'assurance. J'en conçus de l'orgueil même : qui ne comprendrait cela ? J'appartenais à une cité que mes aïeux avaient honorée en y vivant depuis un âge immémorial.

« Empruntant, ma tante et moi, la longue allée bordée d'orangers, de mûriers et de micocouliers, qui traversait le domaine, nous débouchâmes dans la grand'route, une voie d'une belle largeur dont les pavés polis et noirs avaient été rabotés, nivelés par l'usage. De chaque côté, à intervalles réguliers, s'élevaient des platanes séculaires dont le feuillage se rejoignait à une hauteur vertigineuse au-dessus de nos têtes.

« Je trottais aux côtés de ma tante, me laissant gagner par un contentement qui m'envoyait au cœur des bouffées d'enthousiasme. Des enfants dont j'entendais les cris perçants, occupés à je ne sais quel jeu, couraient, se poursuivaient sur une aire de terre sèche, en soulevant un poudroiement lumineux. Ils étaient si loin qu'on les prenait pour des insectes.

« Soudain je sentis que des pointes aiguës me déchiraient la peau et pénétraient profondément dans la plante de mon pied gauche. Gémissant et sautillant sur le pied droit, je pris l'autre dans mes mains : du sang coulait de plusieurs endroits ! Je n'éprouvais aucune douleur mais je reçus un choc à cette vue. Je tentai d'arracher les éclats de verre incrustés dans le vif des chairs. Alors une souffrance vrillante afflua à travers ma jambe et se transmit à tout mon corps. J'appelai tante Amarilla qui m'avait devancé ; elle accourut, poussa un grand cri.

« Elle me fit asseoir sur le bord du chemin et commença à m'extraire les fragments de verre. Voyant que mon sang ne cessait de jaillir, elle prit une poignée de terre qu'elle m'appliqua sur les plaies comme un emplâtre. Rien n'y fit : le sang fusait toujours, s'égouttant de tout mon pied. Je n'osais plus bouger ; je n'ouvrais pas la bouche. Je ne garde que de vagues impressions de tout ce qui se passa ensuite. Il semblait par instants que la douleur me quittait lorsqu'elle se réfugiait dans les profondeurs. Dans une demi-inconscience, je réalisai que quelqu'un me portait : j'ouvris les yeux et vis près de moi un large visage inconnu hérissé de poils. Je refermai les yeux. L'homme dit :

« — Il sait être patient, le petit. »

« Puis je me trouvai sur une table, dans une pièce claire et propre où régnaient des odeurs tenaces qui, sans être tout à fait désagréables, me soulèvaient le cœur. Mon sang coulait encore quoiqu'avec moins d'abondance. Et comme si cela ne me concernait pas, je n'y prêtai plus attention. Combien de temps s'était-il écoulé depuis la minute où je m'étais blessé ?

« Un homme en blanc tournait autour de moi avec une mine grave. Parfois il s'éloignait pour dire quelque chose à mon père qui se tenait dans un angle de la salle, m'observant de loin. La présence de ce dernier ne suffisait pas à me rattacher aux objets qui m'entouraient. J'étais indifférent à tout. L'homme à la blouse blanche se mit à fourrager à l'intérieur de mon pied avec des lames effilées.

« Quand je me retrouvai à la maison, je constatai que les odeurs de la salle où l'on m'avait torturé s'étaient collées à moi et m'avaient accompagné. On me coucha dans la chambre de ma mère. Je ne me préoccupais plus de ce qui m'arrivait et gardais un silence obstiné. Je venais d'être brusquement séparé de tous, parents et proches, devenus pour moi des étrangers ; de même, leurs activités, leurs occupations, leurs propos, étaient désormais dénués de signification.

« Mon pied enveloppé de bandages paraissait énorme. A la place, je n'éprouvais qu'une lourdeur vivante. Quand je fermais les yeux, il me semblait qu'il s'enflait démesurément et se détachait de moi. Quelques jours plus tard, les plaies se firent plus lancinantes. On me découvrit une poche de mal dans l'épaisseur de la chair. Et je revis le même homme en blanc, impitoyable malgré l'air de bonhomie continuellement empreint sur son gros visage aux joues tombantes. C'était un Français, ce qui suffisait pour m'effrayer. Mes parents n'avaient nullement besoin de m'exhorter à me tenir tranquille : lorsqu'il arrivait, sa seule présence me paralysait. Quand, le supplice devenant trop grand, je me mettais à le supplier pour qu'il cessât de me tourmenter, il demeurait inflexible et ne sourcillait pas. Quelque temps après, sans rien dire, je le vis trancher l'abcès qui s'était formé sur ma cheville : il me scia la peau avec une espèce de couteau fin et étincelant.

« Deux autres abcès poussèrent, l'un au creux du genou, l'autre à la naissance de ma cuisse, juste sous l'aine. Ma jambe s'enflait de plus en plus. Des vagues de douleur naissaient et se dénouaient en moi à chaque battement de mon sang. J'étais constamment couché mais il n'y avait aucune position où ma blessure ne me fît souffrir. A certains moments, je ne savais plus ce qui m'advenait. Je me soulevais pour regarder autour de moi et puis je m'affalais sur ma couche. Le mal me traversait comme une lacération de tout mon être. Je sentais obscurément que j'étais parvenu à une limite.

« L'homme en blanc ne venait plus. C'en était un autre qui apparaissait à l'approche de la nuit, sur le coup de six heures. Celui-ci était grand et maigre ; il parlait très peu. Quand on s'adressait à lui, on le tirait toujours d'une méditation profonde, « du fond d'un puits ». C'était un Arabe, mais il ne portait pas de fez. Une barbe épaisse épousait les contours de sa face, noyant tous ses traits. Ses yeux gris qui ne semblaient voir personne brillaient derrière des verres ovales. Cet homme, tous les soirs, m'enfonçait une longue aiguille dans la cuisse.

« Chaque fois qu'il me piquait, il marmonnait la formule sacramentelle. A la longue, j'appris comment il s'annonçait : il assenait trois coups violents de heurtoir à la porte extérieure. Ma mère, qui me voyait sans doute pâlir quand j'entendais ce signal impatient, me disait :

« — Ne t'effraie pas, ce n'est pas lui. »

« Elle ne réussissait jamais à me donner le change. Pourquoi s'obstinait-elle chaque jour à m'abuser de la sorte ? Des années se sont écoulées et, maintenant encore, des coups frappés de la même manière me font sursauter. D'ailleurs le mensonge de ma mère ne pouvait me convaincre puisque, quand l'heure approchait, on mettait à chauffer de l'eau dans laquelle l'homme plongeait son aiguille dès qu'il entrait.

« La douleur ne me quittait plus ni jour ni nuit ; elle me taraudait le côté gauche et allumait un feu dans ma tête. Pour tromper ma peine, je geignais faiblement, sans arrêt, tandis que je dorlotais ma jambe dans un balancement de tout le corps.

« Je vécus ces journées dans l'horreur de tout contact. Toute présence m'irritait, toute parole me laissait pantelant. Si je me mourais, il était injuste de me faire supporter quelque charge que ce fût.

« Pourtant je m'apercevais combien la présence de ma mère pouvait m'être bienfaisante. Sa voix douce, un peu monotone, devenait apaisante quand elle s'élevait à mon chevet. Elle m'atteignait au plus profond de l'être, surtout à la tombée du jour, dans la pénombre du crépuscule. Ma mère arrivait alors des chambres éclairées pour me faire recommencer de longues heures de veille.

« Elle aidait ainsi le malade à affronter l'épreuve de la nuit. Que n'accepterais-je de subir pour

retrouver aujourd'hui sa patiente, sa bienveillante influence ?

« Un soir, elle venait d'entrer dans la pièce où j'étais couché, quand mon père surgit et lui demanda ce qu'elle faisait près de moi.

« — L'enfant n'est pas guéri. Je crains pour lui » dit-elle.

« — Tu crains toujours. Celui qui craint le mal, pour lui ou pour un autre, perd foi en la providence. Sois tranquille. Le Seigneur prévoit tout. Nous attendrons la fin. »

« — Il souffre. Nous sommes les seuls à pouvoir alléger sa souffrance. »

« — Laisse, femme. »

« Il ne serait pas absurde de dire qu'à partir de cette période notre vie me parut placée sous l'assignation constante de la mort. Mais si menaçant qu'il fût, ce sens intime de la mort, malgré les apparences, marquait pour l'enfant un équilibre.

« Ma maladie avait duré presqu'un an. Je commençais à guérir. Le matin, sitôt levé, je courais me découvrir par surprise dans la glace d'une grande armoire qui garnissait la chambre de ma mère. Je me mettais à parler pour m'entendre. J'éprouvais quelque frayeur à élever la voix. La surface polie du miroir emplissait d'une animation furtive l'ombre où était plongée la vaste pièce, la seule de toute la maison qui recélât les traces vives d'une présence humaine. Est-ce que j'allais me retrouver tel que j'étais ? Un serrement de cœur traduisait mon anxiété ; j'avais devant moi, immobile dans cette glace, le reflet d'un visage clos.

« Quelles impressions ne m'arrivait-il pas de ressentir là-devant ! L'existence me paraissait sur le point d'acquérir un sens nouveau. Seulement je restais submergé par le malheur de tout ce qui, voué au silence, m'entourait. L'angoisse naissait en moi de la possibilité d'apprendre quelque chose de redoutable. Cependant la porte qui s'était ouverte à la part meurtrière qui guette en chacun de nous se refermait tout doucement, tout doucement.

« Et des sentiments nouveaux se révélèrent à moi. Je ne pouvais déterminer d'où ces sentiments partaient ; j'abordais un monde plus amical, c'était tout ce que j'étais capable de comprendre. Tout

m'arrivait pêle-mêle. La vérité, je ne savais où la prendre, ni comment. Les jours passaient. Je notai que la souffrance avait revêtu un caractère douteux à mes yeux. Quelque chose d'analogue m'était nécessaire. Et je cessai d'être malade.

« Vint le premier jour où je résolus d'aller dehors. Je me levai de fort bonne heure. La maison endormie encore était déserte quand je la traversai. En dépit de ma claudication, je marchais sans trop de difficulté... »

Ayant prononcé ces dernières paroles, Djamal Terraz se leva et, debout, ajouta :

— A quoi, demanderez-vous, riment ces niaiseries ? J'aurai, jusqu'au bout, abusé de votre bonne volonté. Pourquoi est-ce que je raconte tout cela ? Quel besoin ai-je d'appeler à moi ces souvenirs ? Qu'est-ce qui me pousse à réveiller l'écho d'un domaine à jamais fermé, à jamais vide ?

Ne recevant pas de réponse à ses questions, il hocha tristement la tête. Il implora :

— Ami...

Ce mot fut jeté comme un appel. Et d'une voix plus étouffée, rêche, il murmura ensuite presqu'indistinctement :

—Est-ce que je le sais moi-même ? Je vois que rien n'effacera les morts que nous portons en nous si ce n'est notre mort elle-même. Ai-je tracé des portraits sévères de mes parents si tôt disparus ? Comment le savoir maintenant ? Peut-être étaient-ils réellement ainsi. Ce qui est certain, c'est que sous ces enveloppes rigides s'éteignait un monde qui ne croyait pas avoir dit son dernier mot.

Puis il lança, subitement apaisé :

— Tout ce passé n'a laissé en moi qu'une pincée de cendres. Je suis devenu un autre. C'est vrai !

El Hadj restait muet.

MOHAMMED DIB.

ROBERT ALLAN

CANTIQUE DU TAUREAU

LE TAUREAU. I. *Les épines qui vêtent*
La rose et son ombre étrange
Je me vêtirai d'elles seules
Gardez ma génisse noire
Vagues au fond de votre mer

II. *Car je ne veux plus pouvoir*
Regarder les germes brûlants
De ses amandes de ciel
Et pour cela me vêtirai
D'épines et d'ombres d'épines

CANTIC DAU BRAU

A la memoria de FEDERICO GARCIA LORCA

LO BRAU. I. Lis espinas que vestisson
La ròsa e son ombra estranha
Me vestirai d'elis solas
Gardatz ma ternenca negra
Ersas au fons de vòstra mar

II. Que vòle pas pus poder
Mirar li gréus cremadis
De sis ametlas de cèu
E pèr acò me vestirai
D'espinas e d'ombras d'espinas

III. *Et l'araignée me chérira*
Sous sa croix de fleurs noires
De perles de suie humide
Loin des vagues et du sel
Je serai et je la protègerai

VI. *L'araignée qui resplendit*
Comme un nuage au crépuscule
Celle-la devant mon visage
Pour sa croix je lui donnerai
Une nef de fils d'argent
Et d'écailles d'ailes bleues.

V. *Si vous rencontrez mon amie*
Ma génisse verte de vagues
Dites-lui qu'en un buisson
D'épines et d'araignées en fleurs
Avec mes yeux j'ai caché
Mon âme de taureau blessé

III. E m'escarira l'aranha
Sota sa crotz de flors negras
De perlas de suja moissa
Luenh dis èrsas e de la sau
Sarai e l'apararai

IV. L'aranha que trelusis
Coma un nivòl au calabrun
Aquela, davans ma cara
Pèr sa crotz li balharai
Una nau de fius d'argènt
E d'escaumas d'alas blavas

V. Se rescontratz mon amiga
Ma ternenca d'èrsas vèrda
Digatz-li qu'en un bartas
D'espinas e d'aranhas en flors
Amb mis uelhs amaguère
Món arma de brau ferit

LE VENT. VI. *Quand je reviendrai*
Las, veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes

LA TERRE. VII. *Près de la mer si tu la laisses*
Les vagues dans leurs embrassements
L'enfermeront la caresseront
Et son odeur dans le vent
Passant sur les champs de lavande
Quelles voix la loueront ?

VIII. *Quelles oreilles sans dégoût*
Voudront écouter ses cris
Quel gardian sur son cheval
Sans dégoût la protègera
Sous ses ailes de menthe ?

LO VÈNT. VI. Quora tornarai
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas

LA TERRA. VII. Ras de la mar se la laisses
Lis èrsas dins si braçadas
L'embarraran l'aflataran
E son olor dins lo vènt
Passant sus li lavandieras
Quantis votz la lausaran ?

VIII. Quantis aurilhas sèns fàsti
Vodran escotar si brams
Quante gardian cabalier
Sèns fàsti l'aparara
Sota sis alas de menta

LE VENT. IX. *Quand je reviendrai*
La veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes
Terre nourris-les

LE TAUREAU. X. *Traversant vignes et dunes*
Je braverai les marais
Et de moustiques aux longues pattes
Exaltés dans mon envol
Je me ferai une escorte
A travers vignes et dunes.

XI. *Et la terre deviendra muette*
Et le vent viendra souffler
Sur mon jardin et mon amie
Sur mon araignée et sa croix
Et sa nef de fils d'argent

LO VÈNT. IX. Quora tornarai,
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas
Terra buta-li !

LO BRAU. X. Travessant vinhas e montilhas
Bravejarai li paluns
E de moissaus cambaruts
Enaurats dins ma volada
Me farai una escortada
Tras li vinhas e li montilhas

XI. E la terra vèndra muda
E vendra boffar lo vènt
Sus mon òrta e mon amiga
Sus mon aranha e sa crotz
E sa nau de fius d'argènt

XII. *Je suis un buisson une colline*
Une montagne d'épines
Une échelle d'aube verte
Surgies de terre légères
Une croix de hautes flammes

XIII. *Viens avec moi mon amie*
Viens et que mes yeux te voient
Car le duvet de ton ventre
Fera s'épanouir la fleur
De la grenade timide

XIV. *D'épines pointues à langues*
De soleil et d'eau limpide
Déploies ta toile grise
Que j'étendes pour moi dessous
Un berceau d'étoiles

XII. Siai un bartas una còla
Una montanha d'espinas
Una escala d'auba vèrda
Salidas de terra levas
Una crotz de nautis flancas

XIII. Vene amb ièu mon amìga
Vene e que mis uelhs te vegan
Que la borra de ton vèntre
Fara s'espandir la flor
De la mìugrana crentosa

XIV. D'espinas ponchudas a lengas
De solelh e d'aìga linda
Desplega ton aranhada
Que m'espandigue dessota
Una bressa d'estelum

XV. *Celle-la qui resplendit*
Comme un nuage au crépuscule
L'araignée, devant mon visage
Que lui donnerai-je
Une nef de fils d'argent
Et d'écailles d'ailes bleues.

LE VENT. XVI. *Quand je reviendrai*
Las veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes

L'ARAIGNÉE. XVII. *Et nous verrons les fleurs se joindre*
La lune se cacher derrière le lys des [*collines*
Et surgir et se cacher à nouveau
Et me regarder rire et tendre mon
Cette lune de lys bleus. [*filet*

XV. Aquela que trelusis
Coma un nivol au calabrun
L'aranha davans ma cara
De qu'es que li balharai
Una nau de fius d'argènt
E d'escaumas d'alas blavas

LO VÈNT. XVI. Qu'ora tornarai
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas

L'ARANHA. XVII. E veirem li flors se jonher
La luna s'amagar darrier l'alis di còlas
E pièi salir e maì s'escondre
E me regardar rire e tiblar mon fielat
Aquela luna d'alis blaus

XVIII. *Et passant près de toi les vents*
Avec leur odeurs de mer et raisins
Et leurs escortes de neige
Tant de grâces t'apporteront
Que tu deviendras forteresse au milieu de l'espace

XIX. *Pour mon taureau d'amour blessé*
Celui qui me protège je tresserai
Un haut paravent
De fils vivants de soie et de lumière
Et laissez-le dormir en paix

XX. *Et tout ce qui vient du ciel*
Tout ce qui sort de la terre
Et tous les germes et toutes les fleurs
Je les offrirai à ses lèvres
Jusque là je vous conjure
Laissez le dormir en paix

XVIII. E passant pròche tu li vènts
Amb sis olors de mar e rasims
E si seguencias de nèu
Tant de gracias t'adurran
Que vendras fortaressa au mitan de l'escamp

XIX. Pèr mon brau d'amor ferit
Lo que m'apara trenarai
Una nauta paradoira
De fius vìus de seda e lutz
E daissatz lo que dorma siau

XX. Et tot ço que vèn dau cèu
Tot ço que salis di motas
E totis li gréus e totis li flors
Lis adurrai a si bocas
Jusqu'aqui vos esconjure
Daissatz lo que dorma siau

XXI. *Nous nous lèverons à pointe d'aube*
Pour voir les libellules
Qui dansent à travers les rayons
Sans jamais fermer leurs yeux
Avec moi jusqu'au lever du jour
Laissez-le dormir en paix

LE VENT. XXII. *Quand je reviendrai*
Las veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes

LA GÉNISSE. XXIII. *Celui qui allait devant moi*
Sur ma litière de galets
Dans ma nuit de sel glauque
En vain j'ai appelé sa voix
En vain j'ai cherché les yeux qui étaient miens

XXI. Nos levarem is aubetas
Pèr veire li damisellas
Que balejan tras li rais
Sèus jamais barrar sis uelhs
Amb iéu jusqu'is aubetas
Daissatz lo que dorma sìau

LO VÈNT. XXII. Quora tornarai
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas

LA TERNENCA. XXIII. Lo qu'anava davans iéu
Sus ma jaça de codols
Dins ma nuech de sau vèrdala
De bada ai sonat sa votz
De bada ai cercat lis uelhs qu'èran mìus

XXIV. *Près de l'eau avec mon taureau*
Lorsque nous nous promenions
Mes poils humides de brume
La brise me les frisait
Avec des aiguilles de lune

XXV. *Et je voyais le flamant rose*
Etendre ses ailes d'aube
Loin des marais sur son œuf
Et le vent de mer caressait
Les eaux d'étranges fleuves

XXVI. *Et maintenant me voici seule*
Parmi les vagues bramant
Et personne ne m'entend
J'ai appelé mon Bien Aimé
Celui qui allait devant moi
Car de coquillages mes jambes sont [lourdes

XXIV. Proche l'aiga amb mon brau
Quora nos passejaviam
Mi péus moisses de neblum
L'aureta me li crespava
Amb d'agulhas de luna

XXV. E vesiai lo becarut
Espandir sis alas d'auba
Luenh di paluns sus son iòu
E lo vènt de mar flatava
Lis aìgas d'estranhis flumis

XXVI. E ara me vaqui sola
Demìès lis èrsas bramant
E i'a degun que m'ausiga
Ai sonat mon Bèn Amat
Lo qu'anava davans iéu
Que de cauquilhum mi cambas son grevas

XXVII. *Et mes pieds sont pris par le sel*
Et mes yeux sont emplis d'eau
Et mes cris les écrevisses
Avec leurs pinces me les arrachent
J'appellerai celui que j'ai blessé

XXVIII. *J'appellerai mon Bien Aimé*
Mon lys des montagnes bleues
Et il marchera devant moi
Et parmi abeilles et fleurs
Nous nous repaîtrons de menthe et [de miel

XXIX. *Car comment vous suivrai-je*
Chemins sans suivre mon taureau
Comment saurai-je où tu fleuris
Menthe et toi miel où tu te caches
Si mon Aimé ne me vient chercher

XXVII. E mi pes son dins la sau
E mis uelhs son comols d'aìga
E mi brams lis escarbissas
Pèr pessucs me li derrabon
Sonarai la qu'ai ferit

XXVIII. Sonarai mon Bèn Amat
Mon alis di serres glaus
E marchara davans iéu
E demies abilhas e flórs
Nos arribarem de menta e de mèu

XXIX. Que coma vos seguirai
Camins sèns seguir mon brau
Coma sauprai onte florisses
Menta e tu mèu onte t'escondes
Se mon Amat me vèn pas querre

XXX. *Mon Aimé que j'avais lié*
Avec des fils de sève et de sang
Avec des lignes et des chants
Avec des cercles d'eau vive
S'en est allé d'amour blessé

XXXI. *Et moi mes veines sont lourdes*
Et ma tête vers la terre
Stérile et vide s'incline
Et le parfum léger de mon haleine
Le vent me l'a emporté
Sur les îles de la mer.

LE VENT. XXXII. *Quand je reviendrai*
Las veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes

XXX. Mon Amat qu'aviai ligat
Amb de fius de saba e sang
Amb de linhas amb de cants
Amb de ciéucles d'aiga linda
S'es enanat d'amór ferit

XXXI. E iéu mi venas son grevas
E ma testa vers la terra
Esterla e vueja se clina
E lo prefum lèu de mis alenadas
Lo vènt me lo carrejet
Sus lis isclas de la mar

LO VÈNT. XXXII. Qu'ora tornarai
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas

LE TAUREAU.

XXXIII. *Vous qui passerez gardians*
Poussant vos taureaux vers les marais
Laissez vos lassos roulés
Si vous rencontrez ma génisse
Ma cage de chair et sang
Celle qui me lia

XXXIV. *Fermez vite je vous en conjure*
Vos yeux et vos cœurs
Car voici dans la mer
Elle s'affaisse et s'étend
Entre ses jambes étoilées

XXXV. *Une colonne de cris*
D'oiseaux blessés et de biches
Et de fumeuses lueurs
Et d'écume d'eau jaunâtre
S'élève et se répand parmi les nuages bleus

LO BRAU.

XXXIII. Vautris qu'anaretz gardians
Butant vostris braus devers li paluns
Daissatz quets vostris sedens
Se rescontratz ma ternenca
Ma gabia de carn e sang
Aquela que me liguet

XXXIV. Barratz lèu vos esconjure
Vostris uelhs e vostris còrs
Que vejaqúi dins la mar
S'avalanca e s'espandis
Entre si cambas esteladas

XXXV. Una coronda de brams
D'ancèus ferits e de cervias
E de tubosis lusors
E d'escuma d'aìga rossa
S'enaura e s'espargis demies li nivols blaus

LE VENT. XXXVI. *Quand je reviendrai*
Las veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes

LA TERRE. XXXVII. *Si dans la mer tu la laisses*
Les vagues dans leurs embras-
[sements
La retourneront la pénètreront
Et son odeur dans le vent
Passant sur les champs de
[lavandes
Quelles voix te loueront

LE VENT. XXXVIII. *Quand je reviendrai*
Las veuf de parfum
Vous brûlerez pour moi
Trois épines vertes
Terre donne-les

LO VÈNT. XXXVI. Quora tornarai
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas

LA TERRA. XXXVII. Se la laisses dins la mar
Lis ersas dins si braçadas
La viraran l'entraucaran
E son olór dins lo vènt
Passant sus li lavandieras
Quantis votz te lausaran

LO VÈNT. XXXVIII. Quora tornarai
Las de prefum véuse
Cremaretz pèr iéu
Tres espinas vèrdas
Terra balha-li

LE TAUREAU.

XXXIX. *Ennemis des vents roseaux*
Ployés sous le bouquet
De vos grenouilles de soie
Sans crainte levez vers moi
Vos museaux duveteux

XL. *Juments poulains qui gambadez*
Arbres des dunes vignes
Oranges passereaux légers
Chanteurs de fleurs et feuilles
Ecoutez la joie de mon âme

XLI. *Regardez moi déployer*
Mes vertes ailes de menthe
Et ma robe de saule
Se répand dans mon envol
Comme pluie de rosée nocturne

LO BRAU.

XXXIX. Enemics di vènts canèus
Plegats sota l'amanèu
De vostris ranas de seda
Sèns temor levatz vers iéu
Vostris morres borretós

XL. Egas fedóns cambejaires
Arbres di montilhas vinhas
Aranges lèus passeróns
Cantaires de fuelhas e flors
Escotatz ma jóia e finfa

XLI. Regardatz me que desplega
Mi vèrdis alas de menta
E ma rauba d'arnavèu
S'espargis dins ma volada
Coma plueja d'eiganhau

XLII. *Je vois mon amie là-bas*
Et sa croix de perles noires
Et d'elle mes lèvres ont soif
Viens avec moi mon amie
Car du dernier crépuscule
Nous ferons s'épanouir la fleur
[rouge et banche

L'ARAIGNÉE. XLIII. *Et je verrai les fleurs se joindre*
Le taureau se cacher derrière le
[lys des collines
Et puis surgir et puis pleurer
En me regardant rire et tendre
[mon filet
Le taureau aux ailes de menthe.

XLIV. *Et tout ce qui vient du ciel*
Tout ce qui sort de la terre
Et tous les germes et toutes les
[fleurs
Je les offrirai à mes lèvres
Et de moi éloigne-toi
Laisse-moi reposer en paix

XLII. Vese mon amiga alai
E sa crotz de perlas negras
E d'ela mi bocas an set
Vene amb iéu mon amiga
Que dau darrier calabrun
Farem s'espandir la flor roja e blanca

L'ARANHA. XLIII. E veirai li flors se jonher
E lo brau s'amagar darrier l'alis di còlas
E piei salir e piei plorar
En me regardant rire e tiblar mon fielat
La brau dis alas de menta

XLIV. E tot ço que vèn dau cèu
Tot ço que salis di motas
E totis li gréus e totis li flors
Lis adurrai a mi bocas
E de iéu aluncha-te
Daissa-me que pausa queta

LE TAUREAU. XLV. *Et devant elle je marchais*
Et elle me suivait craintive
Ma génisse mon amie
Aux poils humides de brume
Et je me suis vêtu d'épines

LE VENT. XLVI. *Et les gardians parlaient*
Dans les dunes de sépulcre
Et le soleil sur les collines
Jetant ses derniers feux
Illuminait un taureau blessé

Avignon (18-4) (23-4) 1955.

ROBERT ALLAN.

LO BRAU. XLV. E davans ela marchave
E me seguissiet crentosa
Ma ternenca mon amiga
Di péus moisses de neblum
E me siai vestit d'èspinas

LO VÈNT. XLVI. E parlavan li gardians
Dins li montilhas de cròs
E lo solelh sus li còlas
Traisènt di darriers belucs
Aluminava un brau ferit

Avinhón, (18-4) (23-4) 1955.

ROBERT ALLAN.

D'abord résistant, puis volontaire au 3e tirailleurs, puis boulanger, fossoyeur, tailleur de pierres, écrivain, maçon et joueur de jazz (il exerce encore ces deux derniers métiers) Robert Allan, qui a vingt-huit ans, a obtenu en mai dernier, le Grand Prix des Lettres occitanes et se classe aujourd'hui parmi nos meilleurs poètes provençaux. Il expose à Avignon et ailleurs des dessins qui ne ressemblent pas à la réalité, et publie des poèmes qui ne s'alignent sur personne. Tel ce *Cantique du Taureau* en qui tous nos lecteurs familiarisés avec le provençal littéraire reconnaîtront l'une des plus belles réussites de la poésie occitane moderne, et cet accent — si pur — de « légende naturelle » que seuls retrouvent avec ingénuité les vrais hommes nouveaux.

R. N.

RENE NELLI

LA FORME DES COULEURS

DU CLAVECIN OCULAIRE DU PÈRE CASTEL

A L'ESTHÉTIQUE DE CH. PIERRE BRU

Toutes les œuvres plastiques créées par le génie humain paraissent s'inscrire dans quatre catégories : elle peuvent être *réalistes,* c'est-à-dire conformes ou à peu près conformes à la Nature telle qu'elle apparaît à la plupart des hommes et telle qu'ils la reproduisent photographiquement [1] ; 2° *Réalistes-hallucinatoires,* c'est-à-dire : expressives par référence au réel perçu subjectivement ou déformé selon quelque intérêt inconscient ; 3° *Non-figuratives symboliques,* c'est-à-dire : aptes à signifier plastiquement et conventionnellement [2] des idées ; enfin, 4° *non-figuratives esthétiques,* c'est-à-dire : ne renvoyant qu'à elles-mêmes, et ne traduisant que les lois de bon fonctionnement de notre sensibilité, dans la mesure où celle-ci aspire à corriger le Réel et, partant, à s'exercer dans l'imaginaire. Mais s'il est assez facile d'établir conceptuellement ces catégories, il l'est beaucoup moins de distribuer en chacune d'elles les productions des diverses époques artistiques. Il arrive trop souvent, en effet, qu'une œuvre d'art réaliste-hallucinatoire soit considérée comme non-figurative (symbolique ou esthétique), ou qu'une représentation *non-figurative symbolique* soit interprétée comme *non-figurative esthétique.* Des peintures, appartenant à des époques où la perception était encore hallucinatoire, sont fréquemment admirées, à contresens, comme « annonçant » l'art abstrait ; et bien entendu, les « déformations » expressionnistes qui, en bonne logique, ne constituent qu'un aspect — d'ailleurs privilégié — du Réalisme sont également rattachées à l'Abstraction : la plupart

(1) Une peinture est dite absolument réaliste quand elle est telle que sa reproduction photographique (non retouchée) ne peut pas être distinguée facilement de la reproduction photographique de l'objet réel qu'elle représente.

(2) Cependant les figures géométriques sont souvent assimilées par le primitif à des *realités.* Il les contemple en imagination : elles ont pour lui une *nature* distincte de son moi.

des critiques s'obstinant à les considérer comme autant d'étapes progressistes vers le non-figuratif, alors qu'elles lui tournent délibérément le dos. On sait que les primitifs ont souvent représenté l'homme réel, physique, sous la forme d'une croix, et il est fort probable qu'ils le *voyaient* vraiment ainsi dans ce qui nous paraît aujourd'hui une figuration purement géométrique. Ce qui le prouve, c'est qu'avec un petit effort d'accommodation historique, en nous hallucinant un peu, nous pouvons, nous aussi, apercevoir très facilement dans une série de croix reliées par leurs branches horizontales une chaîne de danseurs se tenant par la main (3). Si les primitifs usaient de schèmes — ou d'images qui aujourd'hui nous apparaissent comme telles — c'est que leur perception était beaucoup plus « subjective » que la nôtre, que les souvenirs de cette perception demeuraient eux-mêmes beaucoup plus imaginaires qu'ils ne le sont pour nous, et qu'enfin leurs efforts artistiques encore très maladroits (sauf exception) ne tendaient pas à reproduire les choses comme nous avons appris à le faire depuis l'Antiquité, par le dessin, et à partir du XX^e^ siècle, par la photographie et le cinéma, mais seulement à tracer des figures socialisées (je veux dire: imitables à volonté) et capable d'évoquer automatiquement ce que la perception et le souvenir ne leur avaient jamais présenté qu'à l'état imaginaire (*bien que projeté sur le réel*). La schématisation (prétendue abstraite) et, sur un plan tout différent, la déformation (réaliste-expressive) constituent deux aspects complémentaires d'une primitive vision réaliste du monde. Il est donc probable que l'art a commencé par la figuration hallucinatoire et non point par la non-figuration. De même que l'enfant qui joue avec un bâton croit chevaucher un animal véritable et non un schéma de cheval, les premiers artistes se voulaient peintres ou sculpteurs réalistes et l'étaient vraiment d'intention. Ce n'est que par accident et par rapport à nos goûts modernes que leurs géométrisme paraît abstrait.

On peut dire la même chose des déformations expressives, qui ne sont, la plupart du temps, que des *ratés* de l'art réaliste, et ne marquent que l'impuissance de l'artiste à atteindre la perfection. La preuve, c'est qu'on voit coexister chez certains peuples proto-historiques des réussites et des échecs dans l'imitation d'un même modèle. Tel monnayage Ibérique reproduit parfaitement le visage grec, tel autre ne parvient à le saisir que d'une façon caricaturale. Je ne m'oppose nullement à ce qu'on trouve une certaine valeur expressive — relative à notre époque — à de pareils « échecs », mais je pense que lorsqu'on est dans l'impossibilité de connaître l'intention des artistes de ces temps reculés (ou, tout au moins, le niveau de leur civilisation et les valeurs

(3) L'archéologue Max Raphaël croyait — avec raison sans doute — que les bandes coloriées des galets Aziliens « représentaient » des silhouettes humaines.

exactes de leur esthétique), il est prudent de réserver le jugement *historique* que l'on a à porter sur le sens de leurs œuvres. Si le critique ne veut pas contribuer à cette immense perversion de l'Histoire qui s'annonce aujourd'hui en divers domaines, il doit, me semble-t-il, distinguer soigneusement, quant à sa signification, l'œuvre d'art ratée (par impuissance technique) de celle que son auteur a voulue *expressive-déformante* ou, à plus forte raison, *abstraite*; et ne pas confondre, par exemple, de maladroites sculptures gauloises [4] avec les meilleures réussites de l'expressionnisme moderne (savant et délibéré).

Il en va de même de l'art magique: on prête volontiers, aujourd'hui, à des objets d'art conçus dans une intention non-esthétique un caractère de beauté qu'ils n'ont sans doute jamais eu pour l'initié [5]. Et l'on fait commencer indûment l'art abstrait à telle ou telle représentation sacrée ou magique. La symbolique magique n'est point de l'art: c'est une écriture plastique qui prétend transmettre des « idées » inaccessibles à leur raison et irréductibles à l'expression conceptuelle. Si elle accroche de la beauté pour les générations futures, c'est par surcroît, et en vertu de l'entrecroisement des analogies multiples où ce monde est tramé, comme une machine agencée dans un but strictement pratique peut produire une vive impression de beauté; ou en vertu même d'autre raisons moins subtiles, car il est clair qu'une machine bien construite symbolise effectivement le jeu des forces mécaniques qui l'animent, comme la machine magico-pratique, les forces surnaturelles. Je pense donc qu'en dépit des inter-actions analogiques et de l'action du temps qui transforment souvent le signifiant pratique en signifiant esthétique, il convient de ne pas embrouiller les choses, et de s'en tenir, pour l'ensemble du domaine artistique, aux quatre catégories dont je viens de parler. Mais, dans ce cas, il faut bien admettre que c'est l'art réaliste — dont la symbolique hallucinatoire et le symbolisme magique ne sont que des variétés — qui s'est manifesté le premier. Un art abstrait ne peut prendre naissance qu'à une époque où les procédés d'imitation réaliste ont atteint leur point maximum de perfectionnement, car, sinon, il ne se distinguerait en rien de la simple insuffisance technique, ni surtout des visions hallucinées du primitif. Or, contrairement à ce que l'on avance parfois, l'art abstrait et le primitivisme sont beaucoup plus opposés l'un à l'autre que le primitivisme et l'art réaliste. La peinture figurative — je dirais presque: « académique » — a débuté à l'ère Magdalenienne, où elle a sans doute coïncidé avec le refoulement de la perception

(4) Je ne dis pas que les Gaulois n'aient pas, en certains cas, médité leur expressionnisme. Les vraies esthéticiens ne se tromperont pas sur les cas d'espèce.

(5) Un questionnaire, publié récemment par André Breton, pose fort bien le problème, et permet de voir clair dans tout ce confusionnisme.

hallucinatoire confuse (lequel marquait d'ailleurs un progrès véritable de la conscience humaine en ce sens que la délimitation du moi par exclusion du monde extérieur avait pour effet de rendre celui-ci beaucoup plus objectif). Mais la survivance de la perception hallucinatoire qui avait empêché, jusque là, la constitution d'un art objectif figuratif, empêchait aussi, pour d'autres raisons, celle de l'art abstrait qui devait lui succéder historiquement: car l'abstraction — qui ne doit rien représenter de réel — se caractérise évidemment par le refus de tout souvenir (6). De sorte qu'il fallut d'abord que l'humanité franchît un réalisme de type magdalénien pour accéder enfin à un monde dé-subjectivisé, mais qu'ensuite, après des millénaires, elle s'assurât, avec l'art gréco-romain et l'esthétique de la Renaissance une maîtrise telle dans la reproduction du réel, *et dans la mise en application des lois purement picturales,* que ces dernières pussent s'imposer *visiblement* au contenu représentatif, et prendre le pas sur lui, en attendant que la photographie, la libérant mieux encore du souci de recopier le réel, l'eussent engagée à les laisser jouer *presque seules.* Dans l'évolution de l'art occidental, l'abstraction — ou du moins son principe — a donc fait son apparition tardivement, à peu près à l'époque où la situe Ch.-Pierre Bru (7), c'est-à-dire: à la fin de la Renaissance.

●

Il n'est pas de mon propos d'examiner ici les influences multiples qui ont ralenti ou accéléré, au cours des trois derniers siècles l'évolution, d'abord peu marquée, de la peinture vers l'Abstrait. Je me bornerai à souligner qu'au XVIII[e] siècle les recherches théoriques de d'Alembert et de nombreux mathématiciens, sur la nature de la lumière et les couleurs, n'ont pas été sans influence sur cette orientation. C'est dans le cadre général des théories de la couleur alors à la mode qu'il faut faire une place de choix aux recherches du Père Castel. Ce Père semble bien avoir inventé la peinture abstraite. Vers 1743, en effet, il avait conçu l'idée d'un *clavecin oculaire,* auquel il ne cessa de penser jusqu'à sa

(6) Quand les spectateurs non-initiés ne sont pas simplement hostiles à l'art non-représentatif, ils cherchent à le rendre représentatif malgré lui: ils interprètent, comme le ferait un Aurignacien, telle tache, tel empâtement du tableau, dans le sens d'un objet du monde extérieur, que leur imagination-souvenir leur peint de façon très réaliste.

(7) C'est à partir de la Renaissance « que l'on s'oriente, écrit Ch.-Pierre Bru, vers une abstraction finale qui apparaît aussi comme un *dépassement* de la figuration, *non comme un retour en arrière...* » ; « on a suivi de la figuration imparfaite à l'abstraction, en passant par la figuration parfaite, une ligne droite » (Ch.-Pierre Bru, *Esthétique de l'Abstraction*; Privat - P.U.F. 1955, p. 115). Cet ouvrage est un des plus intelligents et des plus complets que je connaisse sur le problème de l'Abstraction. Il est difficile de n'être pas d'accord avec Ch.-Pierre Bru sur les résultats de la plupart de ses analyses.

mort. Cet instrument devait être capable de transformer les sons musicaux en visions colorées, et de faire correspondre, en principe, aux notes : do, ré, mi, fa, sol, les couleurs : bleu vert, jaune, rouge et violet [8] ; ce qui était assez simple ; mais on devine que les accords — c'est-à-dire : les mélanges de couleurs, et les demi-tons, c'est-à-dire, si l'on veut, les demi-teintes (encore que les demi-tons musicaux ne correspondent pas, à rigoureusement parler, aux demi-teintes picturales) étaient beaucoup plus difficiles à réaliser. L'hypothèse de travail du Père Castel, c'était qu'en vertu d'une sorte d'analogie on devait voir se substituer à l'ordonnance des sons et des rythmes une organisation de couleurs et de formes *belle à regarder*. C'est par là qu'il a, sans nul doute, instauré la peinture non-figurative, non point directement, en partant de l'essence du pictural, mais par référence à la musique considérée comme un art ne représentant rien, du moins rien de spatial. Le Père Castel ne put jamais construire ce clavecin qui dépassait de beaucoup les possibilités mécaniques de son époque (et que notre science fabriquerait aisément aujourd'hui en s'inspirant des techniques cinématographiques) [9]. Mais le Père Castel ne se heurtait pas seulement à ces difficultés matérielles : il se trouvait mis en présence d'un problème esthétique beaucoup plus grave, dont personne en son siècle n'avait soupçonné l'importance : *il ne savait quelles formes donner à ses couleurs pures (encore moins aux « accords »)*. Il avait bien prévu des étoiles, des losanges, des carrés, des cercles, des vibrions, des spermatozoïdes et beaucoup d'autres figures élémentaires, aussi peu variées que celles qui meublent les toiles abstraites et les films non-figuratifs que l'on voit, parfois, aux festivals de cinéma « amateur », mais elles ne le satisfaisaient point. Tandis que les sons musicaux sont doués d'une forme essentielle, temporelle évidemment, les couleurs, qui exigent par nature d'être étalées sur une surface, ne découvrent jamais *leurs formes propres, spécifiques, nécessaires*. Elles ne se développent qu'en taches contingentes. Le Père Castel ne pouvait donc que badigeonner au hasard des *figures gratuites*. Ce qui l'amenait à constater que, si une série de notes heureusement choisies présentaient toujours un certain intérêt mélodique, il n'en était pas de même des successions colorées qui n'engendrent qu'une monotonie insignifiante. Bien plus, alors que le déroulement musical crée de lui-même une *juxtaposition* de souvenirs qui donne sa structure à la mélodie, les couleurs, découpées en surfaces arbitraires, ne parvenaient

---

(8) Rimbaud, grand lecteur de l'*Encyclopédie*, devait connaître les articles consacrés à la lumière et au clavecin oculaire de Castel

(9) Le peintre Henri Valensi possède un clavecin oculaire de sa fabrication, assez semblable à celui dont rêvait le Père Castel. — Rappelons que le cinéma des années 1926-30 a produit quelques films non figuratifs et d'essence « musicaliste » (en ce qui concerne les formes), souvent curieux comme expérience, et parfois très beaux comme œuvre d'art.

pas à imposer au successif l'harmonie qu'elles ont dans un tableau où elles réagissent spatialement les unes sur les autres. Il y a un *tout-ensemble* musical dans le temps, il y a un *tout-ensemble* coloré dans l'espace, *il ne peut y avoir de tout-ensemble coloré dans le temps.* Cela signifie en d'autres termes, *qu'une couleur pure ne peut pas être représentée sous sa forme adéquate; qu'elle ne saurait exister en elle-même comme un son; qu'il faut donc qu'elle soit liée à un tout-ensemble spatial, tant qu'on n'a pas trouvé le moyen de la musicaliser, c'est-à-dire, paradoxalement, de lui donner sa véritable essence spatiale.* Le Père Castel s'aperçut, du même coup, que le problème de la forme des couleurs — qui n'avait intéressé que quelques hermétistes dont il connaissait les œuvres — avait été absolument négligé par les peintres, ou, si l'on préfère, *que les lois picturales avaient pu, sans inconvénient, le tenir jusqu'ici pour négligeable.*

Quelles étaient donc, au XVIII[e] siècle, ces exigences picturales ? En simplifiant beaucoup les choses on voit qu'elles requéraient d'abord l'accord des formes entre elles (dessin, masses, contrastes; celui des couleurs entre elles; l'harmonie des rapports entre le *tout-ensemble* morphologique et le *tout-ensemble* des couleurs (étant bien entendu que celles-ci n'avaient point de forme essentielle, mais seulement la forme que leur imposaient la mélodie générale du tableau — souvent d'ailleurs par « fondus » successifs — et l'imitation du Réel), en dernier lieu, enfin, ce souci réaliste même, cette obligation de respecter la vraisemblance des formes et des couleurs. Certes, le peintre disposait d'une assez grande marge de désobéissance au réel. Il pouvait disposer les draperies à son gré, leur donner les symétries et les couleurs qu'il voulait, et s'il avait besoin que le pré fût rouge, il lui était toujours permis d'y semer des coquelicots. Mais enfin il fallait bien, comme le prescrit l'Encyclopédie, que les tons du visage, par exemple, n'allassent que du rose pâle à l'ocre rouge, et que de façon générale, sauf en automne, les arbres fussent verts. Impossible de mettre ce vert sur le visage d'une jolie femme. Dans ce complexe d'harmonisations, et durant toute l'histoire de la peinture jusqu'à nos jours, la forme de la tache colorée reste *absolument indéterminée et gratuite dans son rapport avec l'essence propre de chaque couleur.* Il suffit qu'elle ne trahisse par le tout-ensemble ni la vraisemblance. Si l'on observe, en effet, l'arabesque totale des tableaux classiques, on voit que le pictural s'y impose nettement au figuratif, mais si l'on isole les surfaces colorées particulières — les verts, les rouges, par exemple —, on voit que celles-ci se bornent à reproduire le contour des choses, ou bien, si elles sont massées et fondues, qu'elles s'étalent en toute indétermination picturale. C'est donc, en définitive, dans le détail formel des couleurs que s'affirme le plus purement le réalisme figuratif. Souvent, et par cela même, ces taches colorées, isolées de leur contexte,

ont un grand air de bêtise [10] — aussi bien dans les toiles réalistes que dans les non-figuratives — alors que, vues en noir et réduites à n'être que les linéaments de la structure d'ensemble, elles se font accepter comme parties de la composition générale. D'où vient donc que dans un art où il ne doit pas y avoir de hasard, ni rien d'indéterminé, la forme propre de chaque couleur ait toujours été tenue pour picturalement contingente ? Evidemment de ce que le réalisme (relatif) qui oblige le peintre à imiter la couleur des divers objets de la nature, oublie, par un effet de l'habitude, qu'il y a là un problème; ou, s'il le résoud, c'est négativement, par une sorte de respect — d'origine sacrée ? — des analogies naturelles. « La nature, dit le peintre, sait ce qu'elle fait en mettant du rouge sur cette fleur dentelée, imitons-la exactement et ne nous occupons pas du reste ! Ce n'est pas à l'objet que nous sommes fidèles, mais au principe même de la *spatialisation,* de l'*incarnation,* des couleurs ». *La peur des couleurs* qui a caractérisé la peinture archaïque — et encore aujourd'hui tant de gens qui ne voient le monde qu'en noir — se rattache peut-être à ce vieux souci des primitifs de n'étaler jamais une couleur que sur la figure qui lui convient absolument et magiquement. Dans le doute, on réprime le coloris, on l'immerge dans le noir, dans le dessin, dans le contraste *sombre-clair*. La peinture ancienne (pré-romaine et romaine) saisissait les couleurs *en train de se détacher de la nuit,* (ce qui ne signifie pas qu'elle n'était point coloriste, mais qu'elle « harmonisait » de préférence à partir du noir). Elle ne connaissait que quatre couleurs : le blanc, le noir, le jaune, le rouge, qu'il eût été difficile d'accorder si leur unité n'eût pas résidé dans le dualisme noir-blanc, où le noir faisait la loi. — (Apelle avait même inventé un vernis noir qui « accordait » et fondait les teintes trop vives). Ce vernis unificateur refit son apparition à la Renaissance, où se répandit, d'autre part, la méthode des ébauches en grisaille [11] et des glacis, cependant que Bassan et Caravaggio imposaient à l'Europe la mode des violentes oppositions d'ombre et de lumière qui mettent en valeur non la couleur, mais la souffrance de la lumière. Et je ne crois pas utile de rappeler, sur un plan beaucoup plus général, la prédominance constante du dessin et du sculptural qui, même dans les œuvres les plus colorées, fait reculer la luminosité des tons.

La peinture a toujours été à mi-chemin de l'unité totale. Ou les couleurs tendent à regagner la lumière ou elles tendent à retomber au noir. Or, à partir de la fin du XIX[e] siècle, les peintres semblent vouloir, au contraire, *arrêter les couleurs au moment extrême où elles vont se confondre à la lumière.*

(10) Souvent aussi, je le sais bien, ces taches ont du *style.* Cela ne change rien au fond de la question.

(11) Les tableaux du Corrège ébauchés en couleurs naturelles (c'est-à-dire, pour nous, en lumière) nous semblent supérieurs à ceux qui ont été ébauchés en grisaille.

Ils harmonisent « en tendance » vers le blanc, donc à partir des couleurs les plus lumineuses. Cette évolution aurait dû leur suggérer, semble-t-il, de reprendre la vieille question de la « forme des couleurs » au point où le Père Castel l'avait laissée. Il n'en fut rien. Le problème n'était pas encore mis en évidence. La peinture pouvait encore tourner autour de la difficulté. En représentant les couleurs par des *points de couleur,* les Pointillistes ne décomposaient sûrement pas la lumière, comme ils avaient eu la prétention de le faire, mais ils évitaient, du moins, de donner aux taches colorées une forme qui ne correspondît pas à leurs lois d'étalement. Ils les intégraient mieux encore que par le passé au Tout-ensemble, à la « grappe de raisin », comme disait Titien, puisque le dessin était désormais « mangé de lumière », intégré à la substance de l'organisation plastique.

Le cubisme, de son côté, outre qu'il a marqué surtout un approfondissement de la morphologie, du structuré, et pas tellement de la couleur — il est souvent « camaïeu » — a masqué d'une façon un peu différente le problème qui nous occupe, en substituant au monde réel des éléments qu'il en avait tirés par abstraction et interprétation géométrique, sans que leur unité interne, d'ailleurs très satisfaisante pour l'esprit, ni leur développement rythmique, fussent liés le moins du monde à une détermination plus précise du « chiffre » des couleurs.

A n'en pas douter, c'est la peinture non-figurative *actuelle* qui, par la force des choses, est mise au pied du mur. Elle nous révèle à la fois son impuissance *à cacher désormais le problème et à le résoudre.* Et si elle devait aboutir à une impasse définitive, ce serait probablement faute de l'avoir résolu. Les lois du pictural — qui n'ont évidemment pas changé depuis les origines de l'art — s'exercent maintenant dans une pureté aveuglante. Seule l'exigence de vraisemblance en a été retranchée. Pour anti-picturale qu'elle fût dans son essence, elle avait cependant un mérite : elle créait un « divertissement », grâce auquel l'esprit, occupé à « vérifier », laissait rêver les couleurs au sein du Tout-ensemble. Dans l'art abstrait d'aujourd'hui rien ne correspond à ce divertissement. Là où l'on s'attendrait — puisqu'il s'agit d'un jeu de couleurs se déroulant sur tous les plans et devenant le facteur presque exclusif du plaisir esthétique — à trouver un arrière-fond exactement tramé dans le rapport des couleurs à leur essence spatiale propre, on ne rencontre que le vide et l'absence. *L'indétermination est mise, cette fois, en pleine lumière. Elle interdit au regard de plonger jusqu'au fond dans le monde des couleurs...*

●

A ma connaissance seuls les magiciens et les hermétistes ont essayé de découvrir les formes géométriques des couleurs fondamentales: Corneille Agrippa, au XVI^e^ siècle; Rudolf Steiner, au XX^e^. Après avoir d'abord constaté que la nature harmonisait toujours les couleurs finies par des couleurs diluées, ils en étaient venus à préconiser l'adultération de la couleur locale par son contexte lumineux. (Quelques peintres ont profité de leur enseignement. C'est ainsi que Paul Klée « dénature » certains de ses tons par le voisinage admirablement concerté de certains autres: ce qui fait qu'ils ne sont plus nulle part, *sinon dans le regard*). C'était là imiter la nature *selon l'intelligible*. On sait, en effet, que les spectacles naturels sont rarement *picturaux*, cependant la lumière étant un élément commun à toutes les nuances des objets qui les composent, leur rapprochement est toujours « accordé »; de plus, la couleur rouge dissémine de la lumière rouge, le bleu dissémine de la lumière bleue, et cette dissémination (ou reflet) prépare le passage d'une couleur à une autre. Mais cette recherche de la couleur-regard, si intéressante en elle-même, n'établissait pas encore la morphologie de l'étalement des couleurs; bien au contraire elle *reculait* le problème. Aussi, les occultistes, de Corneille Agrippa à Rudolf Steiner, ont-ils essayé de déterminer non plus seulement le degré parfait de leur rayonnement, mais les formes-types des couleurs, Corneille Agrippa, en s'aidant de l'astrologie — il attribuait chaque couleur à une planète et lui donnait la forme exigée par son « nombre » analogique [12] — Rudolf Steiner en recourant à je ne sais quelle connaissance intuitive. Je ne suis pas très satisfait, je l'avoue, des résultats qu'ils ont obtenus. Mais ne pourrait-on pas pousser plus loin leurs méthodes et même essayer de fixer positivement ce qu'on pourrait appeler les affinités géométriques des couleurs ? Et, en tenant compte, par exemple, des intuitions de la plupart des peintres qui « sentent » que le rouge est « dense »; le bleu, « dilaté », etc., inventer des formes géométriques en rapport d'analogie avec ces qualités ? Serait-il vraiment impossible de traduire spatialement le nombre de vibrations qui spécifie chaque couleur ? Ou, en usant d'un procédé empirique, de recenser dans les chefs-d'œuvre de la peinture les familles morphologiques le plus souvent employées comme supports de telle ou telle couleur pure, ou bien — cette méthode serait plus directe — de demander à un certain nombre de peintres de choisir eux-mêmes parmi toute la série des figures géométriques possibles, celles qui leur semblent le mieux correspondre aux sept couleurs ? (Ce dernier « test » a été utilisé déjà par les esthéticiens, sans grand résultat, semble-t-il: il est vrai qu'il ne portait pas exactement sur le problème dont il s'agit ici). Enfin n'y aurait-il pas intérêt à reprendre le vieux principe méthodologique — qui fut celui du Réalisme (ésotérique) et

(12) A Castres, le peintre Paul Enjalbert poursuit de bien curieuses recherches dans cette voie « traditionnelle ».

même, dans une certaine mesure (mais en ce qui concerne seulement les structures d'objets) du cubisme —, et qui consisterait, cette fois, à établir, par abstraction et géométrisation, le « chiffre » des formes réelles qu'emploie le plus généralement la nature pour y manifester ses couleurs, soit que l'on postule ainsi une analogie « magique » entre les formes telles qu'elles sont dans la réalité et celles que l'homme est déterminé à trouver belles dans ses créations artistiques, soit que l'on admette — plus positivement — que le goût que nous avons pour certaines d'entre elles résulte d'une sorte d'*habitude*... Je ne sais à quoi aboutiraient ces enquêtes. Ce qui me frappe c'est que beaucoup de peintres abstraits à Paris et en province [13] songent à les entreprendre... On s'ennuie un peu, c'est certain, dans la plupart des toiles non-figuratives. C'est que — comme je l'ai montré plus haut — le regard y conduit trop souvent à la constatation du gratuit. Impossible d'y laisser errer l'imagination jusqu'à l'analyse totale. Et l'esprit lui-même se cabre devant tant de schémas passe-partout, tant de badigeons qui ne sont pas conformes à l' « ordre » (un ordre inconnu, mais que tout *postule*). Comment admettrait-il qu'une gamme bleue-jaune-rouge puisse développer les mêmes thèmes morphologiques (dédaigneux de l'essence de ces couleurs) qu'une gamme vert-violet-orangé ; et, à plus forte raison, les mêmes décors formels pour des dominantes différentes ? Alors que l'étude des formes — indépendantes de la couleur — a peut-être atteint aujourd'hui son point culminant avec la connaissance de dix ou douze « nombre d'or » possibles, celle des couleurs, en tant qu'éléments privilégiés du pictural — et non en tant que parties d'un Tout-ensemble — n'est même pas commencée. C'est sur elle seule pourtant que se pourrait fonder un nouveau réalisme qui ne serait ni un recul ni un anachronisme, mais un approfondissement de l'abstraction, et, sans le moindre paradoxe, un *Réalisme abstrait*. Car enfin, si le peintre imitait *in abstracto* la façon dont la nature distribue ses couleurs — et non les objets colorés eux-mêmes — c'est bien la « réalité », ses structures et les rythmes de ses valeurs qu'il transposerait en langage de sensorialité. J'imagine fort bien pour ma part — et les meilleures toiles abstraites m'en donnent parfois l'idée — un tableau qui serait l' « Eté » ou le « Printemps » et qui pourtant ne représenterait ni moissonneuses-lieuses ni jeunes filles en fleurs, mais seulement l'essence plastique des couleurs de l'été dans leur rapport analogique avec le système (abstrait) du « paysage », et le chiffre de leur dominante rayonnant, *selon la même loi*, sur les formes et sur les couleurs. La *nature est au moins aussi abstraite que la structure subjective de notre sensibilité*. A ce niveau, je crois que l'opposition entre l'Abstraction et le Réalisme ne signifierait plus grand chose, l'accord de notre subjectivité avec les exigences

(13) En Languedoc: Paul et Yves Enjalbert, Josée Guérin, Carrade Robert Lauth, Antoine Beggiola, Claude Durand, Maurice Garrigues, etc.

de l'harmonie naturelle demeurant le seul postulat réaliste valable. Mais notre subjectivité n'est-elle pas, de toute façon, n'a-t-elle pas toujours été, *fonction du Réel* ?

Il est vain de vouloir prédire l'avenir de la Peinture. (Aussi bien me suis-je borné à raconter ici le rêve du Père Castel). Peut-être sera-t-elle plus musicaliste encore que ne le pense M. Valensi, et que ne le croyait le Père Castel. Peut-être une autre source de joie esthétique, capable de compenser l'intérêt assez ridicule que les hommes prennent à voir le réel reproduit picturalement, photographiquement et cinégraphiquement, naîtra-t-elle du mouvement — idéalisé, comme aujourd'hui, par les rythmes immobiles de l'art, ou effectivement déroulé par quelque clavier d'un nouveau genre — et de la résorption des formes et des couleurs les unes dans les autres, renaissant, s'épanouissant, engendrant leurs conséquences comme les sons musicaux, la mélodie ? Le cinéma deviendra-t-il « *la Peinture* » ? Sortira-t-il de tout cela une nouvelle musique de l'imaginaire, ou un nouveau réalisme qui parviendrait à accorder les lois objectives de la manifestation avec les exigences subjectives de notre sensibilité ? Je ne sais. Ce qui est sûr c'est que la peinture abstraite est *inachevée,* et que la crise qu'elle traverse n'est pas sans rapport avec l'*indétermination* actuelle du mode d'existence figurée des couleurs.

RENÉ NELLI.

JEAN TORTEL

JEAN ROYÈRE

Le quasi-silence qui accompagne la mort de Jean Royère, survenue dans la nuit du 3 Février dernier — et Royère avait quatre-vingt-quatre ans ; ce silence qui, depuis plusieurs années accompagnait le poète et l'esthéticien dont l'action appartenait déjà à l'histoire littéraire, ce silence qu'il faut combattre dès à présent ne durera pas. Il s'explique cependant parce que nos jeunes poètes connaissent très mal l'histoire de *leur* poésie, qui ne paraît pas les intéresser beaucoup. C'est pourquoi Royère n'était pour la plupart, plus qu'un nom. Ils devraient pourtant savoir que sans son œuvre et son action, et sans le mouvement de *La Phalange*, la revue que fonda Royère et qu'il dirigea de 1906 à 1914, la poésie française actuelle ne serait pas ce qu'elle est : ils ne seraient pas ce qu'ils sont.

Mais je ne veux pas faire, ici, de l'histoire, ni empiéter sur le domaine de quelque « scoliaste futur ». On fera l'histoire de *La Phalange*, qui groupa et proposa toute la poésie vivante des années post-symbolistes. John-Antoine Nau, Apollinaire et Léon-Paul Fargue, Valery-Larbaud, qu'elle révéla, Carco, y voisinaient avec Milosz, aussi bien qu'avec André Spire, Henri Hertz et Max Jacob ; et André Breton y publia ses premiers poèmes, pas encore surréalistes. *La Phalange*, qui fut la grande revue poétique entre le *Mercure* et la *N.R.F.*, fut l'œuvre personnelle, la projection, pourrait-on dire, de Royère. Il y présida à la naissance de cet « esprit nouveau » que réclamera Apollinaire et y forgera la nouvelle tradition du langage issue à la fois de Mallarmé et du vers libre et qui, s'échappant cette fois de Royère, devait aboutir au surréalisme.

Je me résous mal à parler sans précaution de ce qui est le plus proche de moi. Le visage de Royère, illuminé d'enthousiasme et de ferveur, je le vois peut-être trop en gros plan, il se confond trop avec mes propres gestes, avec ma mémoire, pour que je puisse, aujourd'hui, tenter de le figurer « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le *changera* ». Et ses éclats, ses saillies, ses éclairs, boutades, bonheurs, colères, paradoxes, étoiles d'une existence tout entière vouée au soleil verbal, les présences de Royère composent trop vivement des arêtes de ma propre pensée pour que j'ose les exposer. Il pensait et parlait — et c'était même chose pour celui qui proposa le mysticisme verbal — par figures. C'est dire qu'il ne cessait jamais d'être poète. Pour l'homme de soleil qu'il était, la figure essentielle est l'hyperbole, figure solaire, celle de l'enthousiasme et du trop de clarté, qui paraît aveuglante parce qu'elle éblouit. Son hyperbolisme a peut-être été un obstacle à la communication de la pensée de Royère, qui souffrait d'être taxé d'obscurité. *Ma poésie est obscure comme un lis,* répondit-il superbement.

Il y a des heures, oui, où le moi est haïssable. Et je dois trop à Jean Royère, j'ai été trop proche de son affection et de sa sollicitude vigilante, il m'a trop longtemps encouragé et guidé; je tiens à lui par trop de liens, et les plus chers, pour que je puisse, à l'heure de la séparation, témoigner en toute tranquillité et sans que viennent s'interposer les images conjugées de ma jeunesse et de la rayonnante bonté royérienne, qui trouent quelque buée de larmes...

S'il m'est impossible de parler comme je le voudrais, de *mon* Royère, je voudrais du moins aider à le situer dans la courbe poétique dont il influença vivement la direction, il y a déjà plus d'un demi-siècle. Quand on se reporte, en effet, aux années qui suivirent la mort de Mallarmé (que Royère n'a pas connu), on peut constater que ceux qui se disaient ses disciples n'avaient pas retenu grand chose de sa leçon en oubliant qu'elle était une terrible, parce que double exigence. En fait, elle imposait au poème, devenu en même temps objet parlé et coup de dés, une tension telle que tout relâchement dans le langage devenait interdit à qui mettait en œuvre « l'instrument ancien », alors que la parole affrontait un hasard impossible à abolir. Mais le vers, cette proposition verbale et parole portée à son plus haut degré, tendait à devenir une espèce d'absolu.

Royère a été saisi, illuminé en quelque sorte par cette nécessaire antinomie et c'est alors contre la facilité, contre l'amenuisement poétique en même temps que contre le didactisme, où selon lui, le symbolisme inclinait, qu'il prend position dès 1904, quand il publia ses *Eurythmies*. Le recueil, qui instaurait la véritable tradition mallarméenne, fit scandale et le sépara aussitôt de la deuxième génération symboliste,

aussi bien que des fantaisistes et des néo-classicistes. Jusqu'à *Orchestration,* son dernier recueil (1936), il a toujours poursuivi la même quête, qu'il appelait « quête d'azur », ou « quiétude intense »,

...envoûtement
Solaire, hymne furtif et bref enchantement,
Rite d'écume ou bien de sirènes, mais fuite...

Comme tout poète esthéticien, sa poésie n'a jamais cessé d'être un essai de définition, ou d'approche du mystère, et il n'a jamais cessé d'écrire des *Eurythmies,* tentatives parallèles comme des bougies qui s'allument et trouent un instant le noir, en vue de « saisir l'essence » par le moyen de poèmes qui se veulent à la fin savants et immédiats.

Seule en l'accablement de la crypte écroulée
Sur le bélier de la lumière — mon désir
Parallèle trouant enfin le mausolée
Des ténèbres — je fais le rêve de saisir
L'Essence.

Royère a-t-il pu concilier l'antinomie entre la science et la nudité ? Ce coup de force est-il possible ? Ses poèmes seront considérés comme trop savants, sans doute, pour satisfaire à l'espèce de virginité poétique que, non sans raisons, rechercha la génération qui le suivit, et trop parés de vertus purement esthétiques pour être entièrement cet « art nouveau de la nature », qu'il eut l'ambition de tenter. « La poésie fut toujours pour moi, dit-il, une fuite vers la béatitude. Mon amour ignore ce que d'autres poètes ont affectionné et mes vers ne sont pas modernes par leur contenu. J'ouvre au lecteur les arcanes où je me complais de la solitude puissante; j'ai tenté un art nouveau de la nature et c'est pour cela que j'offre au public une poésie *humaine* ».

Certes, nous ne pensons plus qu'une fuite définisse nécessairement la raison d'être de la parole. Comme toutes les poésies, celle de Royère est datée, qui se plaçait dans l'absolu. Mais celui qui eut l'audace de la dresser, *obscure comme un lis* dans la crypte d'azur Aixoise dont il était envoûté — car toute la poésie de Royère invoque le ciel de son enfance, qu'il retrouve dans « le bleu de Cézanne » comme dans « l'outremer ardent » du lyrisme apollinarien — celui-là, plusieurs d'entre nous qui l'ont écouté savent qu'entre toutes les approches de la chose poétique, celle de Royère reste une des plus précises et des plus fécondes.

Son lyrisme était une quête mystique, qu'il put poursuivre grâce à la présence de celle dont il enchaîna le nom à ses strophes. Mysticisme verbal: tel est le nom qu'il donna à sa foi, essentielle, quant à la puissance du poème considéré comme expression non didactique de la vie. Il écrivait en 1923: « ...Il m'a donc fallu, dès mes débuts, refonder le symbolisme contre le symbole, car le symbole est didactique et partant, classique. Je n'avais dessein, quant à moi, que de ce symbolisme verbal auquel toute notre tradition antérieure conduit. Car c'est un mysticisme et le génie français n'est pas celui de la clarté, mais de la profondeur. Notre amour de la perfection, cultivée pour elle-même, devait nous mener au *poème en soi,* et la poésie, légitimement définie par la musique, la couleur et la plastique verbales, est, dans son principe, *une pensée de la vie réalisée par l'expression.* Pour le poète, la science n'est qu'une illusion entretenue par la prose, son instrument: notre ambition surhumaine de toucher l'Etre, nous ne pouvons l'assouvir que par le poème. Baudelaire est absurde au regard de la logique; on ne le saisit qu'en le pénétrant d'abord par la sensibilité, et l'hermétisme mallarméen est une mystique: « Gloire du long désir, idées... ». Ramener ces « idées » aux simples concepts, c'est ne rien comprendre, non seulement à Mallarmé, mais à la poésie ».

Royère écrivait ces lignes avant d'approfondir (et de modifier bien des nuances, notamment en ce qui concerne la prose), sa philosophie du vers, le *musicisme,* dont les principales étapes sont jalonnées par *Clarté sur la Poésie* (1925), *Baudelaire mystique de l'Amour* (1927), *Mallarmé* (1927), *Le Musicisme, Boileau - La Fontaine - Baudelaire* (1929). Depuis, il vécut à l'intérieur même de son musicisme, qui était pour lui beaucoup plus qu'une doctrine esthétique, mais la vie même et la vérité concrète retrouvées. En fin de compte, une sorte d'ascèse et de purification. Il n'y a donc pas à schématiser ce qui conduisit un esprit à la sérénité. Mais si l'on s'en tient aux données esthétiques du musicisme, celui-ci, qui fonde l'art sur la vie et non sur l'intelligence, devient la constatation du complexe et, par voie de conséquence, l'énoncé de la loi fondamentale de l'organisation verbale du vers, composé de l'union de deux éléments « antinomiques et complémentaires », que Royère appela la *catachrèse* (c'est la figure) et la *répétition.* Le vers est une union de sens et de sons: Valéry, répétant Royère, dira à son tour: symbiose. La poésie, art du langage, est « le jeu de la catachrèse dans la répétition », formule volontairement agressive de l'esthéticien qui la précisera en déclarant: « Le sens régit le son et le son réagit sur le sens ».

Royère fut peu ou mal entendu. Peut-être n'a-t-il pas tout fait pour qu'on l'entende. Peut-être (une fois qu'il eut

atteint l'évidence qui le concernait) vivait-il seulement avec ses ombres chères, et ne voyait-il plus que cet azur, dont le ciel d'Aix fut pour lui la première figure, toujours quêtée. Il était, je crois, quelque part beaucoup plus haut que nous, en un lieu où la poésie était Une et où les diverses manières de l'envisager lui importaient assez peu. Mais un éclat, un vers, une lueur dans un poème suffisait pour qu'il embrasse le jeune inconnu qui le lui apportait, pour qu'il le sacre et lui ouvre le portail. Le jeune homme ébloui était devant Baudelaire et La Fontaine, Racan et Mallarmé, qui acquiesçaient — et qu'auraient-ils pu faire d'autre ? — à l'enthousiasme royérien. Car Royère ne savait mesurer ni l'enthousiasme, ni l'amitié.

De cela, je ne saurais, pour ma part, dire autre chose que ce qu'a dit Valery-Larbaud en évoquant le groupe de La Phalange : *pars fui*.

JEAN TORTEL.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

SACRE ET MASSACRE

« Parole condensant toute lumière, Parole encore non parlée, contenant toute vérité, Parole encore souffrant d'être muette comme le hurlement silencieux entre les mâchoires paralysées du tétanique ».

René Daumal.

La publication à quelques mois d'intervalle de *Poésie noire, poésie blanche* de René Daumal (Gallimard) et de *Testament* de Roger-Gilbert Lecomte (Gallimard. Collection Métamorphoses) résulte sans doute d'une pure coïncidence; c'est autre chose pourtant qu'un événement littéraire, si important soit-il. « *C'est plus près du cri que du chant* » disait Daumal, trop attaché à tout ce qu'il écrivait pour ne pas en être détaché, et qui ajoutait quelques lignes plus loin: « *Désapprendre à rêvasser, apprendre à penser, désapprendre à philosopher, apprendre à dire, cela ne se fait pas en un jour. Et pourtant nous n'avons que peu de jours pour le faire* ». Ce serait desservir la mémoire de ces poètes et trahir leur message que mettre l'accent sur le pathétique de leur destinée. Daumal nous a formellement prévenus: « *Quant le mot « je » intervient dans le poème ci-dessus, c'est comme énonçant un être métaphysique, ou plutôt un moment dialectique, et non pas ma personnalité* ». Même souci chez Gilbert Lecomte écrivant: « *J'ai l'absolue certitude qu'une expression adéquate jusqu'à la limite de ma pensée entrainerait infailliblement l'adhésion immédiate et universelle* ». Je ne crois pas qu'il faille à cet égard discriminer entre Daumal, ce « yogi » perdu de sagesse et Gilbert Lecomte physiquement vaincu, ils nous proposent le même exemple de parfaite lucidité, de maîtrise de soi.

Tous deux eussent pu dire: « Nous t'affirmons méthode ». Je ne pense pas que l'heure soit venue de les définir littérairement ou esthétiquement. A vouloir les situer, à les classer aux côtés des témoins essentiels de la dernière génération, Artaud, Boschère, Gaillard, victimes de l' « expérience du gouffre », Jacob et Desnos, assassinés, on ne ferait qu'inscrire leurs noms entre ceux de leurs pairs au martyrologe du lyrisme contemporain. On ne signalerait pas pour autant le fait qu'ils échappent par le meilleur de leur œuvre au vertige romantique dont ils n'ont jamais voulu, au surréalisme qu'ils transcendent, à l'absurdité des événements sinon de la condition humaine dont ils ont su s'abstraire. Ils furent de tous nos grands poètes les plus « engagés en poésie » dans la mesure même où ils la méprisèrent, prirent conscience des limites de l'expression. Ces « horribles travailleurs » ou plutôt ces techniciens d'un horrible travail n'appartiendront sans doute jamais aux anthologies de poésie pure (et qui s'aviserait donc de les goûter en dilettante, en amateur, quand ils ne sont qu'amertume et calcinent les lèvres ?), mais je suis bien persuadé que ce sont les plus purs des poètes.

Un quart de siècle nous sépare de cette génération du « Grand Jeu ». Nos préoccupations sont autres, les exigences de l'histoire plus impérieuses ou du moins les accueillons-nous plus servilement, sans assez nous soucier du « coup d'aile » dont un André Breton a si justement souligné la nécessité. Il se peut même que certains esprits trop prévenus se défient de la pensée moniste qui préside aux démarches de Daumal et de Gilbert Lecomte, les tiennent, celles du premier surtout, à plus forte raison avec la caution de Rolland de Renéville, pour des variations du genre philosophie « traditionnelle » ou hindouiste. Il y a en effet chez Daumal, en filigrane à l'humour éblouissant de *La grande beuverie* et du *Mont analogue*, tout un côté « guru » essentiel d'ailleurs à la compréhension de sa vie comme de son œuvre. Et de même le nihilisme de Gilbert Lecomte peut-il s'expliquer en termes de philosophie asiatique. Il ne s'en suit pas pour autant que les seules explications plausibles de ces poètes, encore que ce soit les seules exhaustives, doivent être l'apanage des philosophes d'une tendance déterminée. On peut tenir leurs œuvres pour des documents, les moments d'une expérience vécue, et ne pas les systématiser. C'est ainsi qu'en tant que poèmes elles présentent un intérêt certain pour les chercheurs de la jeune génération qui, se défiant a priori de toute métaphysique, se passionnent plutôt pour les problèmes de langage et les mécanismes de la sensibilité.

Je ne donnerai qu'un exemple de ces aperçus de Daumal que l'on pourrait croire extrait d'un manifeste de jeune revue: « *La matière première de l'émotion poétique est un chaos cœnesthésique. Un mélange confus d'émotions diverses est d'abord douloureusement senti dans le corps, comme un*

grouillement de vies multiples qui cherchent à s'échapper. C'est d'ordinaire ce sentiment pénible qui force le poète à prendre la plume, qu'il le ressente d'ailleurs comme un vague et impérieux besoin de s'extérioriser ou d'une façon moins grossière ». Voilà qui diffère fort des vaticinations d'usage sur l'inspiration !

Que l'on ne m'accuse pas de nier le mysticisme des poèmes de *Contre-Ciel* (et de tous ceux qui nous sont ici donnés en recueil pour la première fois), ni même leur allure d'apocalypse, toutes ces adjurations, ce climat de terreur, de violence sensuelle et intellectuelle à la fois. Ces convulsions, ces halètements de l'esprit, ce refus de toute complaisance, ce n'est pas chez les autres surréalistes que l'on en trouverait l'équivalent mais bien chez les mystiques, chez cet arménien par exemple que nous révélait naguère Luc-André Marcel, Grégoire de Narek. Ce que je veux souligner précisément chez Daumal c'est le cri l'emportant sur l'incantation. Expérience spirituelle, certes, mais se fondant sur une expérience physique :

Je vis et je vais m'interrogeant de la vie,
et l'image méconnaissable de moi-même,
ce monde d'air, de roc, de maisons, de lumières,
de millions de visages sans lois, sans voix,
ce cuivre, ce bois verni, ces souffles, ces cris,
tournent, couleurs à fleur de peau,
formes touchées, mangées, où suis-je ?

(Non, non, ce n'est pas une devinette,
hélas ! ce n'est pas une devinette,
que ce soit ici ou ailleurs,
je ne me reconnais plus).

. . . . . .

monde, monstrueux fantôme,
ton jour est la plus vide des nuits.
Une voix dit : « Où suis-je ? qui suis-je ? »
Oui, cette parole dans la bulle d'illusion,
cette parole perdue,
ce n'est jamais que la mienne.

L'importance du facteur proprement physique est certainement plus grande encore chez Gilbert Lecomte. « Au lieu d'avoir barre sur le dramatique épanouissement de sa pensée, il le subissait, comme le patient les phases différentes de son mal », écrit Pierre Minet qui fut son ami de toujours. Arthur Adamov, un de ses derniers compagnons, a composé lui-même l'édition de *Testament* qui groupe d'une part une sélection de poèmes extraits du seul recueil que Gilbert Lecomte ait publié de son vivant, *La Vie, l'Amour, la Mort, le Vide et le Vent,* paru en 1933 aux « Cahiers libres » de René Laporte, et d'autre part des textes choisis dans les manuscrits laissés par le poète. Dans sa brève introduction Adamov s'est gardé de verser dans l'anecdote ou la systématisation. On lui saura gré d'avoir montré que Gilbert Lecomte « ne cherchait pas dans les stupéfiants un paradis artificiel, mais le moyen d'échapper au « rappel brusque de l'inutilité de l'acte en cours, devenu symbole de tout acte, devant le scandale d'être et d'être limité sans connaissance de soi-même ». De même définit-il avec un rare bonheur la position du groupe du « Grand Jeu »: « dresser le procès de la pensée discursive moderne et retrouver, en dehors et au-delà des religions établies, le fait religieux dans sa pureté ».

« *Malheur à ceux qui sont nés créateurs, hallucinés de l'esprit* », notait Gilbert Lecomte dans son essai, « La lézarde », cette lézarde, symbole de la catastrophe, de l' « engloutissement définitif » qui menace l'esprit humain: « *Où va l'esprit humain, l'esprit total de tous les hommes ? Mais aujourd'hui, où va chaque homme, du jour de sa naissance à la nuit de sa mort ? Il n'en sait rien, il dort. S'il ne dormait pas, il ne pourrait supporter de vivre le temps d'un clin d'œil clair* ». La différence entre ce poète de l'angoisse et un existentialiste réside dans le fait que Gilbert Lecomte croit en l'avènement possible d'un « créateur », d'un poète qui réenseigne aux hommes le sens de l'unité perdue: « *En contre-sens de tous vocabulaires admis jusqu'ici, j'appelle cette activité de l'esprit: poésie (nous sommes loin de l'art de faire des vers). Mais cette « poésie » sauvera le monde ou le monde mourra* ».

C'est dans cette perspective religieuse, messianique (« *Il ne se trouve pas un Rimbaud par millénaire !* ») qu'il faut juger les trop rares poèmes de Gilbert Lecomte. Jamais parfaits parce que désespérément « ouverts », fulgurants, lave et parfois scories d'une pensée tragique, ils n'ont d'autre fin que d'*éveiller*. Sarcastiques dans la dénonciation de la bassesse (cf. « La bonne vie » ou « Chanson française »), hallucinants (« La vie masquée », chef-d'œuvre de poésie de l'horreur), initiatiques (« Sacre et massacre de l'amour ») ils sont à la fois vérité et splendeur dans telle strophe de « Je veux être confondu », d' « Hommage fraternel », des « Quatre éléments », de « L'éternité en un clin d'œil » :

Entre moi-même et le néant qui m'a hanté
Ma tête ballotante au vent en vol de plumes
Etincelante au choc des marteaux sur l'enclume
S'éblouit de son sort d'or pur immérité
L'assaut des marteaux l'environne
Sur son front forge sa couronne
Cercle ardent sacerdoce infamant du malheur
A grands coups de douleur ruisselante écarlate
J'ai peur qu'à force de splendeur
La tête éclate.

En quête de cette « Parole encore non parlée, contenant toute vérité » que son ami Daumal assimilait au « hurlement silencieux entre les mâchoires paralysées du tétanique » Roger-Gilbert Lecomte est effectivement mort du tétanos le 31 Décembre 1943. C'est là à coup sûr la plus tragique, la plus singulière « rencontre » qu'ait suscitée l'activité surréaliste du « Grand Jeu » !

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

NOTES A PROPOS DE L'ART ROMAN

Aucun style n'a réuni plus d'influences, lointaines ou disparates, occidentales ou orientales, que l'art roman, au point qu'il est devenu aujourd'hui un champ de recherches presque inépuisable pour les historiens de l'art. Un récent livre d'André Malraux, « Le Monde Chrétien », dont le texte lui est entièrement consacré, a fait sentir la nécessité, à présent, d'élever la question et de passer du plan des investigations analytiques à celui des vues synthétiques. Il ne s'agit plus seulement de savoir *comment* des contacts historiques se sont établis entre les premiers artistes romans et l'Orient ou les Arabes, *comment* un vieux fond artistique nordique se manifeste, *comment* les formes plastiques ont évolué, mais il s'agit d'essayer de trouver *pourquoi* les tailleurs de pierre et les maîtres d'œuvre romans ont choisi. Et aussi, les raisons de ce qu'ils ont conservé comme de « ce qui fut détruit », selon l'expression de Malraux, et peut-être de découvrir la formule, plus ou moins unique, capable de rendre compte du phénomène artistique roman, formule qui paraît décourager présentement les chercheurs comme la pierre philosophale les alchimistes d'antan. Pourquoi l'art roman est-il le nœud d'une multiplicité de techniques et d'inspirations, pourquoi le monde occidental y puisa une force qu'il n'a peut être jamais retrouvée dans le domaine artistique, pourquoi c'est en France qu'il a rencontré son climat idéal.

Quelques ouvrages récemment parus nous invitent à des réflexions sans doute fragmentaires, décousues et hâtives, mais qui justifient l'intérêt que nous portons à l'art des XI^e^ et XII^e^ siècles, du fait d'une parenté de position — l'abstraction par opposition au naturalisme — avec notre art contemporain. L'un de ces ouvrages est un album où le photographe Jean Roubier a su, pour nous donner une image saisissante de la France romane, doter merveilleusement son objectif de la quiétude romane même; il comporte deux textes denses, l'un plus proprement historique de Marcel Pobé, l'autre plus

proprement esthétique de Joseph Gantner. L'essai de M. M. Davy sur la symbolique romane est, sous un petit volume, indispensable à la connaissance profonde d'un art qui perdrait une grande partie de sa valeur si nous ne pénétrions ses symboles, signes de la présence de Dieu. La série d'ouvrages publiés par Zodiaque est exaltante par le culte et la ferveur que leurs auteurs portent à l'architecture de Bourgogne ou d'Auvergne. On est vraiment transporté par leur lecture: ils nous mettent dans le contact le plus direct avec une beauté faite de majesté et d'humilité. Jean Secret est le compagnon érudit avec lequel il semble indispensable de parcourir les routes célèbres de Saint-Jacques de Compostelle, comme avec Raymond Rey de visiter les cloîtres languedociens. Quant au livre d'Henry Adams, il s'agit d'un ouvrage paru en 1904 mais qui, assez inexplicablement, n'avait jamais été traduit en français.

L'art roman est *essentiellement* un art chrétien. Cette constatation, qui est l'évidence même, doit amener à certaines réflexions:

1° Il ne peut pas ne pas se souvenir, dans son esprit comme sans doute, mais moins visiblement, dans ses formes, de ses origines lointaines. C'est-à-dire du conflit de la nouvelle religion, dans l'ordre politique et social, avec Rome. Sa *clandestinité* des premiers siècles le marque pour plus longtemps qu'il ne paraît à première vue. Certes à Byzance l'art chrétien s'est exactement confondu avec le pouvoir mais cependant, six siècles plus tard, l'art roman demeure encore plus près des graffitti des catacombes que des grandes compositions officielles de Justinien. André Malraux a raison de dissiper une équivoque en soutenant (les « Voix du Silence », page 224 suiv.) que l'art roman s'est formé *contre* Byzance.

2° Pour la première fois dans l'histoire des esthétiques occidentales, une idéologie de caractère universel va tendre à constituer des formes qui ne traduiront pas un complexe ethnique, historique et politique. Lorsqu'en Egypte, par exemple, le pharaon Akh-en-Aton avait remplacé une religion par une autre, l'art avait conservé ce complexe, cette *couleur* égyptienne. L'art chrétien au contraire va évoluer dans le sens d'une *indépendance des formes* qui en définitive le dégage de toute couleur romaine. Les sarcophages, de stricte imitation antique, sont un fourvoiement malheureux. Mais l'art roman, au terme de l'évolution, en réalisant la synthèse des formes esthétiques les plus diverses, matérialise et réussit l'expression idéale de sa religion.

3° Le symbole est le signe chrétien de ce langage plastique. Le monde roman confond la foi avec l'existence, et, forcément, avec l'art. Or le symbole est à l'opposé du naturalisme

rationnel antique. Il marque donc le triomphe de la nouvelle religion. Les artistes romans admettent que *l'art a un contenu auquel les formes doivent s'adapter,* et auquel elles s'adaptent par le moyen du symbole, alors que les artistes antiques n'avaient pas à se poser ce problème. Un édifice romain n'est qu'une apparence, tandis qu'il y a dans une église romane une *réalité spirituelle* qui se cache sous l'apparence. C'est le symbole qui crée entre les deux une différence de valeur esthétique. La distance entre l'un et l'autre est constituée par les exigences, jusque là inédites dans le domaine de l'art, d'une religion.

Joseph Gantner fait observer qu'il manque au style roman « l'élaboration d'une norme comme elle se réalisera, invisiblement visible, dans tous les styles ultérieurs en tant que référence et critère pour la création de toute forme ». Mais je ne suis pas loin de croire que précisément le *symbole* est la règle d'or de l'art roman, ou l'une de ses règles d'or. C'est lui sans doute qui permet cette *liberté de formes,* si savoureuse dans les œuvres d'architecture et de sculpture, et que relève M. Gantner. Cependant il semble regretter de ne point trouver de *dénominateur* à cette liberté. Or il le recherche à tort *à l'extérieur,* alors qu'il est *à l'intérieur.* Concluons. Nous devons renoncer à voir l'art roman avec les mêmes lois ou habitudes de vision que l'art antique. Preuve de la mutation intervenue. Preuve que la religion chrétienne a réussi, au cours de son entreprise de souveraineté absolue, dans l'ordre esthétique également. L'art roman marque le *changement de signe esthétique* qui rend à jamais l'art antique inoffensif. Vienne la Renaissance, perde le symbolisme toute sa force, les formes antiques ne relèveront plus que du langage technique, mais pour la plus grande gloire du Dieu des chrétiens.

Au fond, le symbole a été historiquement un des ferments de destruction de l'Empire romain. Le génie romain, administratif, militaire et juridique, se fondait sur l'immédiat perceptible. Or le symbolisme glisse partout l'équivoque en donnant aux choses un double sens, une valeur cachée. Les religions orientales, qui furent tellement à la mode dans la Rome de la décadence, faisaient grand emploi de symboles. La société romaine s'efforça tant bien que mal de les assimiler. Mais la religion du Christ, elle, n'était pas assimilable. Elle mettait en jeu l'existence même de Rome, sociale et politique. Elle usa d'abord des symboles comme signes de reconnaissance, comme moyens d'exprimer une foi interdite. Le poisson, l'*ichtus* acrostiche du nom de Jésus, a été un instrument de combat terriblement efficace. En passant de la clandestinité à la consécration, de la persécution à l'exercice du pouvoir, le monde chrétien a conservé, comme un signe de sa force, la tradition du symbole. Toute la pensée

du Moyen Age l'exprime jusqu'aux grands mystiques du XIV^e^ siècle [1].

Un autre ferment de destruction de la puissance romaine eut aussi la plus grande répercussion sur les origines lointaines de l'art roman. Il s'agit de la situation politique créée par l'extension géographique de l'Empire: les *provincialismes* seront la cause de sa faiblesse d'abord, de sa décomposition ensuite. Dans le domaine qui nous intéresse, l'art gallo-romain prouve la médiocrité de l'art colonial romain. Mais en Orient, en Syrie, en Egypte, le provincialisme se développa sur des terres riches en traditions artistiques. L'art colonial romain, au dernier degré d'industrialisation, y fut régénéré par des apports autochtones et donna naissance à des formes et à des formules d'art, trop longtemps ignorées des manuels, mais dont la valeur et le véritable intérêt sont finalement apparus. En fait ce n'est pas l'agonie de la métropole romaine qui marque l'époque, mais bien le sort historique, ou religieux, ou esthétique, de ces provincialismes d'Orient, leur potentiel de chance, leur importance, les germes qu'ils portent en eux. Si l'art roman a hérité, non pas de l'esprit, mais de nombre d'éléments romains, ce répertoire technique lui est parvenu par le truchement du *provincialisme oriental*. D'où à la même époque, VI^e^ siècle par exemple, d'un côté à Rome un « art chrétien » devenu officiel, qui reproduit aveuglément des formes archiusées, dénuées de toute force, vides de toute substance et de tout rayonnement, tandis que l'art copte d'Egypte (icones et fresques de Bawit) et celui des monastères de Syrie ont un accent déjà roman.

Le génie de Byzance est d'avoir élevé un de ces provincialismes à la hauteur d'un empire nouveau, devenant à son tour centre irradiant. Mais Byzance, dans son mouvement de jeunesse et d'intransigeance, choisit la voie la plus stricte: asseoir la religion sur le pouvoir et le pouvoir sur la religion. L'art y passa immédiatement au service du sacré, c'est-à-dire de la propagande politique, l'un n'étant pas séparable de l'autre. Par contre il y eut, à partir du IV^e^ siècle surtout, des chrétiens d'Orient qui préférèrent la voie de la solitude et de la méditation. En Syrie, grand centre de la religion chrétienne au V^e^ siècle, l'élite détestait les byzantins parce qu'impérialistes. Une vie spirituelle intensive dominait tous les problèmes sociaux ou politiques. Une *tradition du désert* se constitua, totalement différente de la soif de puissance des chrétiens de Byzance. L'Egypte fut la terre d'élection des moines, mais aussi les déserts de Palestine, d'Arabie, de Syrie, d'Asie Mineure, d'Arménie, de Mésopotamie, de Perse. La vie monastique se répandit de l'Orient dans tout l'Occident par

(1) Ce n'est pas par hasard qu'Aristote et sa philosophie expérimentale, signe de la science antique, sont véhiculés par les Arabes c'est-à-dire par une autre religion, capable de faire disparaître la chrétienne.

l'axe de la Méditerranée vers Lérins, et de là, à travers la Gaule jusqu'en Irlande. Certes les Croisades ont mis, au XI[e] siècle, les chrétiens d'Occident en contact avec l'Orient. Mais les moines, qui en cinq siècles avaient constitué la civilisation chrétienne d'Occident, étaient depuis longtemps pénétrés des idées et des formes de l'Orient. L'art roman est un *fait monacal*. Les commandes émanent du clergé et c'est lui qui a la direction spirituelle des travaux. Il en fournit également le répertoire architectural, ou plastique, et ces éléments ont la couleur, la sensibilité, souvent les formules esthétiques de l'Orient. « Rome est le fond de l'art que nous étudions » écrit Puig y Cadafalch (« La géographie et les origines du premier art roman », page 470). Sans doute, comme le signale cet auteur, par les plans de basilique, par la manière de construire les murs, par les voûtes en berceau. Mais la *transmission indirecte* des formes, par l'*Orient*, a pratiquement débarrassé l'art nouveau de tout *caractère* romain. Entre deux conceptions architecturales, l'antique et l'orientale, l'esprit de l'art roman appartient à la seconde. Il y a comme une parenté immédiate de l'église romane, non pas avec le temple grec mais avec le temple mésopotamien. L'architecture antique est une architecture qui s'extériorise: portiques, alternances de lumière et d'ombres légères; avec ses mosaïques et ses courants d'air, l'art romain donne d'abord une impression physique, il est toujours quelque peu balnéaire. L'architecture mésopotamienne, comme la romane, est au contraire celle des édifices clos, fermée aux regards extérieurs, un lieu de méditation spirituelle. L'antique est frontale, rigoureuse. L'orientale goûte la courbe, invente la coupole. La colonne antique s'oppose au pilier oriental. Le chapiteau romain s'intégrait dans l'architecture: le chapiteau historié roman devient une fin en soi; au fond il trahit l'architecture. Les grandes pierres antiques, la sculpture dans les édifices, s'opposent aux petits matériaux, pierres et mortier, à la petite ornementation géométrique de l'architecture orientale comme de la romane. Notre cloître roman est une invention orientale et monastique, à l'opposé du temple grec ou romain. C'est une forme exactement retournée. Il est un centre qui rassemble au lieu d'être une manifestation extérieure, périphérique. A l'origine il a pour but, comme le patio mauresque, de parer aux inconvénients du soleil et de la chaleur. En Occident, où cette fonction est absurde, il se spiritualise, il devient le lieu fermé du repos de l'âme, et non plus l'endroit agréable de la fraîcheur. On pourrait multiplier les exemples d'un double mouvement, spirituel et oriental, dans l'utilisation des formes antérieures et dans leur transformation, qui aboutit à l'art roman en son élaboration finale. On établirait sans doute, parmi les facteurs du « processus compliqué de l'origine du style roman » selon l'expression de Puig y Cadafalch, que *les deux déterminants ont été le symbolisme et le monachisme*. Ils rendent compte du double mouvement.

Quels que soient les considérants, plus ou moins techniques, de ses origines, on se doit pourtant de constater l'*accord* absolu de l'architecture romane avec notre campagne, avec les paysages *français*. Nous devons aussi tenter de l'expliquer. L'art français y trouve une réserve inépuisable de robustesse, de solide équilibre, de confiance, de force et de foi, de bon sens, bref je ne sais quelle sève paysanne qui est souvent sa meilleure part, de Fouquet à Courbet et à Cézanne, ou des Vierges auvergnates à Maillol [2].

PIERRE GUERRE.

L'art monumental roman en France, *texte de Marcel Pobé et Joseph Gantner, 271 photographies de Jean Roubier, un volume relié toile Prix: 4.800 francs. Braun éd.*

Bourgogne romane, *un volume relié toile, 250 pages, 80 planches hélio, 3 planches en couleurs. Prix: 1.800 francs. Zodiaque, éd.*

Auvergne romane, *un volume relié toile, 256 pages, 80 planches hélio, 3 planches en couleurs. Prix: 1.800 francs. Zodiaque, éd.*

Essai sur la symbolique romane, *par M. M. Davy, un volume illustré, 240 pages. Prix: 800 francs. Editions Flammarion.*

L'art des cloîtres romans, *par Raymond Rey, un volume illustré, 174 pages. Edouard Privat, éd.*

Saint-Jacques et les chemins de Compostelle, *par Jean Secret, un volume, 144 pages, 100 photographies. Prix: 1.350 francs. Horizons de France éd.*

Mont Saint-Michel et Chartres, *par Henry Adams, un volume illustré, 388 pages. Prix: 930 francs. Robert Laffont, éd.*

(2) Nous poursuivrons, dans un prochain article, ces « Notes à propos de l'art roman » que des nécessités matérielles nous obligent à couper.

PLAISIR AU POEME

PROBLÈMES PROPOSÉS PAR QUATRE QUATRAINS

Plus je vais, et plus je crois qu'une de nos maladies critiques, c'est d'éviter les vrais problèmes posés par les œuvres: j'appelle vrais problèmes ceux que se posent naturellement les lecteurs, et dont la critique écarte pudiquement toute approche.

Par exemple, Tortel. On n'aurait peut-être pas dit grand'chose à Tortel, — ou pas dit grand'chose de Tortel aux lecteurs, — aussi longtemps qu'on se bornerait à décrire lyriquement la poésie de Tortel; ou bien qu'on se bornerait à construire sur cette poésie deux ou trois systèmes poétiques et philosophiques. La vraie question, que chaque lecteur, et chaque ami de Tortel, a dans la tête, et qu'il évite de se poser pour éviter d'y répondre, est peut-être celle-ci: Comment se fait-il que ce poète, à qui je veux amicalement tant de bien, dont je dis tout le bien que je veux en penser, n'ait pas atteint, jusqu'ici, dans le public averti, la taille de Guillevic, ou de Ponge, — qui sont manifestement ses proches parents ?

J'ai fini par penser qu'on fait plus d'honneur à Tortel en posant cette vraie question, qu'en empilant à son propos toutes les définitions tortelliennes possibles de la poésie. Tant que je n'ai pas fait face à cette vraie question, je laisse Tortel en suspens dans un commode univers poétique imaginaire, où la poésie de Tortel est la seule; où, par conséquent, j'évite de me prononcer de façon nette à son endroit. Si je me demande franchement: pourquoi pas Ponge ? Pourquoi par Guillevic ?, alors, j'accorde à Tortel une place objective dans l'histoire vraie de notre poésie; et cette place objective, quelle qu'elle soit, vaut plus que la plus dorée des mises entre parenthèses.

Peut-être bien, que Tortel est le cas le plus typique d'un poète dévoré par sa propre poétique: tiraillé par une double vocation, de poète et d'esthéticien, et passant de l'une à l'autre sans cesse, il a pris pour patrons, — preuve

de son coup d'œil autocritique, — ses vrais ancêtres, Malherbe, Boileau, Mallarmé : tous ceux qui peut-être ont trop réfléchi sur les problèmes techniques de la poésie ; tous ceux qui se sont enivrés finalement des plaisirs de la technique. D'où beaucoup de ces poèmes artisans, qui se posent comme des problèmes à résoudre, et que la poétique tortellienne résout, mais indifféremment, parce qu'elle a été faite pour cela. J'allais écrire : sans chaleur. Je veux dire par là que la possession de sa poétique parfaitement élaborée donne à Tortel une sorte de détachement vis-à-vis de tout ce qu'il exprime : tous ses poèmes sont égaux sous cette lumière froide.

Ou plutôt : presque tous. De temps en temps, ces impeccables exercices de grand style rencontrent un des rares thèmes non-techniques restés chers au cœur du poète (car c'est là le drame de la passion technique, elle tue presque toutes les autres émotions, les détourne à son profit). Alors ce métier si savamment acquis, si longuement médité, donne tout ce qu'il est capable de donner :

Va, je sais à peu près ce que fut notre vie.
Tout est si bien scellé que je ne peux mourir.
Nous n'avons pas fraudé. Notre double parole
Couronne le destin que nous avons construit.

●

Je me perpétuerai, tu te perpétueras
Car si je suis ton corps le tien m'a renfermé.
Nous sommes nés ensemble et nous mourrons ensemble
Car nous avons créé le Temps qui nous émeut.

●

Il faut nous souvenir que notre vie fut simple,
Facilitée, sans heurts, sans malheur, sans épreuves ;
Nous n'avons pas été séparés l'un de l'autre.
Nous avons eu du temps pour faire notre amour.

●

Que nous l'ayons construit, que nous puissions le dire,
Que nous ayons placé nos belles pierres bleues,
Nous avons fait notre devoir d'homme et de femme.
J'en parle sans orgueil, puisque nous le savons [1].

(1) *Quatrains sentencieux*, dans *Naissances de l'objet*, éditions des C. d. S. 1955 pp. 107-108.

Ici, Tortel est maître: et c'est parce qu'il est dominé par un thème qui le libère de ses obsessions techniques; la fenêtre, la lampe, la rose, le miroir, c'étaient des *natures mortes* de la poésie tortellienne, des exercices au pinceau. Maintenant, c'est l'homme et la vie de l'homme qui sont à la barre du poème.

Chose curieuse, et belle: ces admirables quatrains, taillés dans l'alexandrin non rimé classique, ne doivent rien de formel aux petites servitudes techniques grâce auxquelles un vers de Valéry, c'est trop souvent le *pastiche* d'un vers de Sponde, ou de La Fontaine, ou de Racine, — mais ils rejoignent le plus pur classicisme d'un Malherbe quant à la forme, d'un Maynard et d'un Corneille quant à la teneur, *parce que le classique est à l'intérieur*. Ces quatre quatrains justifient Tortel et sa longue patience technique, et sa manie poéticienne: ils prouvent qu'on peut encore être cornélien, formellement et foncièrement cornélien, vers le milieu du XX^e^ siècle, à condition d'avoir quelque chose à dire, au-delà du culte techniciste du pré-classicisme français.

Car Tortel, heureusement pour nous, avait quelque chose à dire: un poème du couple, qui ne court pas les rues. De ce point de vue même, il aurait sans doute fallu citer souvent ces quatre quatrains, parmi les plus beaux vers écrits en 1955, aux jeunes poètes partis pour explorer la santé, cette autre contrée énorme aussi, où tout se tait encore (malgré les *Poésies* de Lautréamont, malgré l'appel apollinarien). N'a pas la santé poétique qui veut; mais je pense que ces quatre quatrains plairaient au public enthousiaste de *La Moisson,* de Galina Nicolaieva.

Dans une anthologie de la poésie de notre siècle, il faudra mettre ces quatre quatrains: non loin de quelques-uns des meilleurs poèmes de Ponge, et de Guillevic.

GEORGES MOUNIN.

LETTRES D'OC

TÉMOINS DU SIÈCLE

Peut-être l'importance des lettres occitanes contemporaines n'est-elle pas, en définitive, de l'ordre de la littérature. On a pu croire un instant, c'est-à-dire une décade, que les poètes d'Oc qui s'évadaient des poncifs régionalistes avaient trouvé une liberté seulement *esthétique*. Ils nous apportaient l'évidence d'un spectacle pur offert par le monde à leurs yeux dessillés, cultivaient une mythologie élémentaire perçue à travers les images les plus immédiates. Et, certes, ce n'est pas un gain médiocre que de libérer à ce point la parole de ses modes et de ses embarras scolastiques, de la ramener à l'expression exacte du beau et du vrai. De J.-S. Pons à Max Rouquette on voit ainsi se développer un sens purifié du poème. De ce poème on finit par ne dire qu'une chose : qu'il est bon. Le plaisir qu'il nous donne se ramène à en éprouver l'aloi. Mais depuis quelques années un souci de signification traverse la poésie d'Oc. Le message (ou les *messages* — c'est là le titre de la collection la plus courageuse) change de contenu. Il ne s'agit pas, il est vrai, d'une philosophie occitane soudain découverte dont les poètes se feraient les champions en lignes inégales, mais d'une sorte de conscience qu'ils prennent peu à peu, et pas à pas, de leur rôle, de leur mission. Ils sortent de leurs déserts splendides et intemporels. Ils rencontrent l'époque.

Aussi, pour une fois, négligerons-nous les problèmes de l'expression, si importants soient-ils dans le cas qui va nous occuper, et irons-nous chercher dans deux cahiers nouveaux de J.-P. Cerdá et Bernard Manciet ce qu'ils nous apportent en fait de plus émouvant et de plus grand : un témoignage historiquement défini sur l'homme, les bases d'un humanisme contemporain. Rien ne s'oppose à ce que nous ajoutions ce témoignage bouleversant qu'est le dernier roman de Jean Boudou : *La grava sul camin*.

Parler d'humanisme à propos de Manciet, c'est parler par antiphrase. Cet écrivain s'est déjà fait une ferme réputation de cruel et de fanatique destructeur. Mais Sade, mais Lautréamont ?... On a vite écrasé un auteur sous l'évocation de ces deux œuvres catégoriques, après quoi il n'y a plus eu qu'à grapiller dans les vignes de la cruauté. Les *accidents* de Manciet, s'ils n'ont pas à soutenir une comparaison qu'il serait sot de faire, s'inscrivent néanmoins sur la ligne de cette poésie gigantesque et noire, affirmation de la grandeur de l'homme dans l'horrible et resplendissant désir. L'œuvre de ces dieux maudits est un exercice, on le sait bien. Non pas un exercice littéraire sans danger, mais un exercice *moral*. Une

épreuve des pouvoirs de l'âme désenchaînée. L'exercice de Manciet nous offre deux thèmes évidemment vécus, dignes de Ducasse. Celui d'abord qui donne au livre son rythme : la fuite, la vitesse qui abolit, au prix d'un désespoir haletant, le monde et l'homme. Il faut voir s'élancer ce désir d'anéantissement, en sentir l'épouvantable volupté, une volupté chaste comme l'enlacement de la femelle du requin : « *Rattrape-les. Double-les. Dépasse-les. Les jours fuyards. Le temps qui s'échappe.* « *Plaque* » *le temps, fouette le vent. Il devient désormais évident qu'il est vain de songer au passé, de l'aimer. Aimer vraiment les fleurs, ce n'est pas les savourer mourantes; c'est rentrer dans leur vie et croître plus vite qu'elles, et plus haut. Vivre les étoiles, c'est les faire jaillir, les faire gicler sous les roues, les détraquer, lancé parmi elles plus vite qu'elles* ». La vitesse profane toute tendresse. Elle en a besoin pour la détruire : « *l'instant d'un adieu jeté, d'un coup de cloche pleuré, l'instant de m'ouvrir en plein cœur une longue plainte* ». Le second thème du recueil est celui de la plus forcenée destruction de la tendresse : dans la cathédrale en ruines on tire à la mitrailleuse sur l'aube qui se lève; et tout s'écroule : « *Je vois que nous aussi, nous tombons, vieux frère. Et j'en ris de bonheur* ».

La véritable qualité de ce témoignage, c'est que l'exercice n'a pas été voulu par le poète seul. Les motivations individuelles à cette rage de massacres existent, on pourrait les énumérer, le ton étant très « lyrique », très transparent. Mais elles ne sont rien devant cette révélation de l'époque : les ruines de l'Allemagne, contemplées de 1945 à 1950. Et par ruines il faut entendre beaucoup plus que des murs en lambeaux qui gesticulent : un engloutissement historique de la dignité humaine, telle que la tradition l'avait fixée. Le problème est là : il ne sert à rien de l'éviter. Notre siècle a apporté une confirmation collective, qui a brillé au moins quelques années, aux délires si longtemps reposants, parce que poétiques et individuels. Rares sont les poètes qui ont reconnu dans l'accident de la guerre récente le spectacle terrifiant que certains avaient rêvé, Que la répulsion soit la plus forte, c'est normal, et tel film d'une cruauté magnifique sur les ruines de Varsovie se terminait par la chanson apaisante et nécessaire des reconstructeurs. Mais Manciet ne triche pas. Il s'identifie à l'événement : « *Catastrophe de l'Allemagne, seule grandeur du siècle ! Au plus grand malheur du monde, salut. Un latin vient dans vos ruines pour vous y célébrer, vous* ».

On peut en vouloir beaucoup à Manciet pour ce cri barbare et *gênant*. Il a été poussé pour gêner, et c'est sans doute le cri le plus désespéré de la misère... Il constitue le contenu le plus profond du témoignage. Contenu négatif, jugera-t-on. Non pas négatif, mais négateur. Reste à savoir si Manciet songe, lui aussi, à reconstruire... A vrai dire il n'y songe pas; il a trouvé quelque part une résistance à l'absurde, au plus profond même de la misère. Ceci s'adresse aux catholiques comme lui. Mais aux catholiques qui n'ont pas peur du feu brûlant de la charité. Il faut sans doute être catholique pour admettre comme pièce essentielle du nihilisme le blasphème religieux. Il faut certainement l'être pour découvrir et adorer le visage de celle qu'il appelle Notre-Dame de la Peur, la vierge, plus blessée que jamais en ce siècle de grandes douleurs, et que l'on prie avec toute la sauvagerie apprise jusque dans la profanation :

Toi, Notre Dame basculante qui t'avances
dans les processions des fenêtres en ruine qui marchent
toi, maman, maman de la peur
pâle Notre Dame de la crise de cœur.

Et c'est pourquoi — leçon qui fait plaisir aux fervents du Moyen Age occitan — le dernier mot et la dernière image reviennent à la merci féminine et circulaire. Le symbolisme est peut-être un peu abstrait, intellectuel. Mais il est net ; la Vierge reconstitue la Trinité bafouée : « *des églises lancent des roses tournoyantes — si vite — amen — que ton cercle se brise en un triangle* ».

●

C'est un tout autre témoignage, celui de Jordi Pere Cerdá. Lui est communiste, et son recueil est, je pense, apparu irréprochable du point de vue de l'idéologie qu'il exprime de façon très consciente. Mais une idéologie n'est pas forcément un témoignage, ni sur un temps, ni sur un homme, et même pas sur un engagement politique. Les hommes sont de chair, les poètes plus que quiconque. Aussi la qualité *humaine* de la poésie de ce catalan tient-elle à la place exacte que par ses sens il occupe dans l'univers.

Il s'agit d'une poésie cosmique, il faut le dire sans hésiter. Et il faut ajouter avec autant de certitude que certains communistes, dont Cerdá, semblent revivre le vieux secret perdu du microcosme. Par leur optimisme, par leur foi en l'homme, ils relient à leur être le plus intime, les pulsations de l'espace et du temps. Cela ne va pas, dans les cas — assez rares — de réussite, sans majesté. Je dois à la voix d'Eluard, la révélation de cette majesté : une voix admirablement posée dans l'air, comme l'homme l'était dans le monde. La voix poétique de Cerdá est de cette nature. L'y aide une symbolique du pays : une Cerdagne, pauvre, tendue entre ses montagnes, qui domine tout l'environnement, et vers elle *montent* les plaintes des peuples esclaves. Comme il faut avoir entendu Eluard, il faut avoir senti tomber de la haute stature du cerdan, comme d'une tour vigilante, des interrogations qui vont éveiller les quatre points cardinaux : « *Où est Barcelone ?... Où est Paris ?... Où sont Londres, New-York* ».

Le témoignage de *Tota Llenga fa foc* (toute langue fait feu) est celui de l'équilibre. Equilibre peut-être douloureusement conquis (il y a quelques confidences dans ce recueil, quelques souvenirs de doutes), mais imposant. Le poème est au centre rigoureux et lucide de tous les chemins de l'émotion. Rien d'étonnant donc à ce que nous y trouvions associés naturellement les élancements de la sève (*parfois je me sens arbre*), les poussées du sang, des hantises ataviques (*porterais-je en moi d'antiques fleuves*), les émotions sidérales (*l'horizon noir s'ouvre — à la lente traversée d'une étoile — en quête d'un chemin de lumière*) et les nouvelles qu'apporte la presse (*Dix-neuf Juin. Comme il est pesant ce jour*). Il serait faux de voir dans ces correspondances un jeu littéraire de symboles, de « façons de parler », comme il serait faux de voir dans Manciet une séquelle du surréalisme. De part et d'autre, et selon des atti-

tudes diamétralement opposées, il n'y a qu'une volonté de poser l'homme total, l'homme vrai dans l'époque — qui n'est plus 1936, mais 1956. *Liberté,* Eluard l'a dit, fut d'abord un poème d'amour. Il ne pouvait en être autrement. Devant les menaces exceptionnellement graves qu'affronte l'humanité (*manicomi,* asile, répète Cerdá) il est normal que ceux qui ont l'ambition d'aider demain à naître, refusent de sérier les questions. Ainsi, la morale que nous présente *Tota Llengua fa foc* relie la lutte électorale parfois (est-il amusant de constater que Cerdá, c'est-à-dire Antoine Cayrol, est maire de Saillagouse ?) à une somptueuse religiosité païenne, les énonciations politiques à une émotion tellurique :

O monde
il m'a coûté de comprendre que j'étais l'un des tiens,
que je portais sur mon dos
ma charge d'homme.
Le jour où ma carcasse se défera des chairs
quand je reviendrai à la terre
porter ma part de chaux
au rythme de ma vie
je suivrai ta danse à la face des pierres
Monté par le tuf.

Et c'est sous l'écorce de l'arbre, questionnant les montées de la sève, que le poète va chercher la réponse à son amour des peuples.

●

Ces voix sont amples. Elles hurlent ou clament. Beaucoup plus discret est Jean Boudou. Son témoignage a pris la forme d'un roman très simple, découpé en chapitres minuscules, d'une grande discrétion de style, et d'autant plus émouvants. Il ne donne raison ni à Manciet, ni peut-être à Cerdá. Mais il les retrouve dans cette *Merci,* qui tremble ici d'une flamme contenue, humble.

C'est le roman de l'humilité : un cadet d'une famille paysanne du Rouergue, Henri Savignac égrène ses souvenirs gris. Amours moroses de l'enfant timide, dont le regard butte sans révolte à des horizons trop étroits, vexations d'un aîné plus fort, moins gauche. Echec au concours d'entrée à l'Ecole Normale. Retour à la terre, avec l'amertume au cœur d'une évasion manquée. Puis, un jour, le départ forcé pour l'Allemagne. C'est au moment de la Libération des S. T. O. par les troupes russes que commence le récit. Retour en France, dans une France rêvée et où la misère n'a pas disparu. Henri — *lo Ric* — retrouve la grisaille quotidienne, l'ennui des travaux monotones, sa gaucherie qui l'isole, qui lui interdit l'amour. Et surtout l'impossibilité de participer aux convictions politiques de l'après-guerre : il est revenu avec sur sa tête un calot de l'Armée Rouge — on l'a insulté pour cela, mais maintenant il est celui qui a servi l'Allemagne à l'heure où les jeunes gens de sa terre tuaient l'ennemi. Sa tendresse pour tous les humiliés le pousse vers les

prisonniers de guerre que l'on emploie aux battages. On essaiera de le marier à une pauvre fille, riche mais infirme. Il fuira, mais sa fuite échouera lamentablement et, la jambe brisée dans un accident de vélo, recueilli par des prisonniers allemands, il appelle désespérément sa fiancée boiteuse.

Telle est l'histoire sèchement poursuivie par une plume à qui l'honnêteté interdit les commentaires. Elle n'est pas sans rappeler les méthodes du romancier existentialiste. Un existentialisme paysan, qui se nourrit de toute la tristesse des générations attachées à la torpeur de leurs tâches. Mais à qui veut bien ne pas se délecter de ce goût de cendres, le roman de Boudou réserve une leçon poignante. Il est peu de livres que baigne une telle charité. *La grava sul camin* (les pierres du chemin) est avant tout un refus de la misère présente dans le monde comme un ver dans un fruit. Le regard de l'auteur se porte sur les êtres et les choses comme une lumière de paix. Boudou est l'homme qui préfère souffrir plutôt que de condamner.

Et c'est un peu la conclusion d'une période douloureuse que ce roman commencé en 1945, repris récemment, publié en 1956. Alors que les haines se sont assoupies ou ont changé de sens, il fallait que quelqu'un, sans élever jamais la voix, rappelât ce que certains êtres affamés de paix ont pu souffrir d'une guerre qui les broyait. Doucement Jean Boudou, l'honnête et timide Boudou, plus heureux que son héros, mais si semblable à lui, conduit jusqu'à nos cœurs son message de tendresse. La révolte de Manciet doit l'étonner, mais il est homme à la lui pardonner. Et tout cela, douceurs, violences ou certitude, fait le témoignage sur le siècle des nouveaux écrivains d'Oc. On espère que d'autres diversifieront encore ce jugement de morale et d'histoire. La voie est ouverte...

ROBERT LAFONT.

N.B. — Bernard Manciet : *Accidents*, et Jordi-Pere Cerdá : *Tota llenga fa foc*, coll. *Messatges*, 1955, Jean Boudou : *La grava sul camin*, coll. *Prôsa*, 1956. Institut d'Etudes Occitanes, Toulouse. Ces trois ouvrages sont publiés avec traduction française. Manciet est gascon des Landes, Cerda catalan de Cerdagne, Boudou languedocien du Rouergue.

LA POESIE

LES SIGNES DE L'ADDITION, par Robert Mallet (*Gallimard, éditeur*).

S'il me fallait définir le « poème en prose », je proposerais que c'est une texte assez court, fondé sur un récit tiré de la réalité ou de l'imaginaire, où l'intention poétique s'exprime davantage par le caractère de l'inspiration que par le choix et l'aménagement des mots. Un tel texte fait donc naturellement plus état de certaines situations que de certaines interprétations. De plus, alors que le poème tout court — s'il est bon — ne comporte pas d'autre suite qu'une émotion indicible, le poème en prose provoque — s'il est bon — la réflexion, le jugement, l'imagination morale, enfin toutes sortes de répliques chez son lecteur. C'est pourquoi il a besoin des structures et des articulations de la prose et de là, sans doute, sa dénomination ambiguë, que d'aucuns trouvent même absurde. Je ne crois pas, quant à moi, le genre bâtard. Ses très grandes difficultés même le justifieraient. Un « poème en prose » est une sorte de ballet où des situations et même des idées ont fonction de valeurs plastiques. Tous les risques sont donc courus.

Robert Mallet ne les a pas craints et je reconnais là une manifestation de ce courage intime qui donne à toute son œuvre, comme à sa personne d'ailleurs, une saveur peu fréquente.

Chaque page de son livre contenant des germes de réflexion, je n'en peux faire d'autre relation que celle de mon plaisir. Alors que la Poésie en vers, d'un seul tenant, gagne, ou échoue d'un seul coup, des poèmes en prose comme ceux-là mettent tellement leur auteur, et l'Homme à travers lui, en évidence, qu'il faut mobiliser tous les appareils du jugement, en éprouver même le fonctionnement, pour qu'une opinion se dégage la dernière page tournée. On a comme affaire à une assemblée de personnes, chargées chacune de leur histoire, de leurs souvenirs, de leurs aspirations. La sympathie, l'intérêt, l'attrait naissent d'un mot, d'une attitude, d'une communauté ou d'une différence découvertes. Leurs contraires aussi. Aucune passivité possible. Il faut chaque fois entrer en scène. Et les décors, les personnages, le ton changent tout au long de deux cents pages ! On en sort les nerfs un peu ébranlés, mais avec des yeux plus aigus, et l'envie d'affabuler la vie autour de soi. Avec aussi dans l'esprit quelque chose d'allègre, d'incisif, et cet « espoir » en l'homme qui est l'ultime message du livre.

RENÉ MÉNARD.

OU LE SANG A COULE, par Rouben Melik (*Debresse*).

La poésie de Rouben Melik a ceci de particulier, qu'elle supporte une trame anecdotique sans que son intégrité en souffre. Particularité notoire, à la vérité, signes de dons évidents en un temps où

la hantise de l'anecdote, disons du sujet, engage certains poètes sur des voies qui ne sont pas toujours celles de la poésie.

On parlera également de tradition à son propos en arguant de son respect de la prosodie classique.

Ce soin apporté à la forme ne prouve pas obligatoirement que la poésie de Rouben Melik soit de pure tradition nationale. L'aspect formel d'une œuvre ne suffit pas à l'installer d'une manière définitive dans une perspective plutôt que dans une autre. Pourtant, le facteur traditionnel existe mais, plutôt que dans notre climat, c'est dans les origines ethniques du poète qu'il faut le rechercher.

D'ascendance arménienne, Rouben Melik tient des aèdes orientaux la substance profonde de son chant aussi bien que son timbre, dominé par le rythme de la mélopée. A l'instar de ses ancêtres, la poésie correspond chez lui d'abord à un besoin de conter et son livre, un seul poème de près d'un millier de vers, apparaît comme une longue fable montrant l'homme en lutte contre les menaces d'extermination qui pèsent sur lui et son espoir en un salut par l'amour et la fraternité. Une fable et, en même temps, une fresque, car le poète qui vise à atteindre un large public se doit de formuler sa pensée d'une façon aussi concrète que possible.

Là encore la reproduction fidèle de la réalité sensible, à laquelle il aboutit, loin d'entraver le processus poétique, semble au contraire, le favoriser. Le poète, en effet, pour mieux appeler l'attention sur cette réalité, pour donner plus d'éclat à son sujet en appelle à une imagerie dont la richesse et l'originalité ont vite raison des tentatives de didactisme ça et là esquissées. Ainsi, « Où le sang a coulé » réalise ce qu'on souhaiterait voir plus souvent dans la jeune poésie d'aujourd'hui : un équilibre entre, d'une part la justesse de l'image et, de l'autre, sa nouveauté.

PAUL CHAULOT.

LE PRINCIPE ET LA FIN, par GILBERT LAMIREAU (*Editions Celf*).

Est-ce un hasard si les poètes les plus authentiquement lyriques de cette génération sont originaires des provinces de l'Ouest ? En lisant Gilbert Lamireau, comment ne pas reconnaître cette ampleur verbale, cet alliage de familiarité et de grandeur, ces images surtout jamais serties, jamais figées mais toujours portées par le souffle, tous ces caractères difficilement définissables qui confèrent à Guy-René Cadou, à Jean Cayrol, à Robert Marteau, une originalité qu'une critique souvent trop intellectualiste n'apprécie pas toujours à sa réelle valeur. Contentons-nous d'enregistrer à propos de Gilbert Lamireau l'existence ne disons pas d'une école, mais d'un courant lyrique manifestement en marge des préoccupations de Paris. Aussi bien est-ce un jury belge qui a consacré l'an dernier les mérites du dernier recueil de Lamireau. Sur un thème apocalyptique, celui de l'Alpha et de l'Omega, se développe une foisonnante symphonie d'images tour à tour conventionnelles et insolites qu'authentifie presque toujours la ferveur du ton. Parfois on songe à Péguy et, comme dans le cas de Péguy il n'est presque pas possible de faire des citations ; on ne taille pas dans une chair vivante. De cet ensemble où se manifeste un don d'invention quasi

romanesque, je m'en voudrais de détacher les seules images qui piquent la curiosité, par exemple :

Mon âme est à mes pieds et je botte dedans
A grands coups de souliers comme ces enfants pauvres
Qui poussent à l'égoût une boîte en fer blanc

Il se peut cependant que la personnalité du poète soit plus à l'aise dans les ballades, les anecdotes, les souvenirs d'enfance de *Domaine interdit* que dans un vaste poème comme *Le Principe et la Fin.* Sans doute est-ce affaire de composition. Les amateurs sophistiqués qui accuseront Lamireau de pécher contre le goût moderne, de n'être pas assez linéaire, assez suggestif, ne se rendent pas compte des difficultés que rencontre un jeune poète condamné presque fatalement à la rhétorique traditionnelle, au développement dans la mesure même où il se veut accessible. L'imperfection est ici la rançon de la générosité. Il faut savoir gré à ceux qui s'efforcent de dépasser une certaine poésie de recherche sans renoncer pour autant à aucune de ses ambitions. Telle quelle, et malgré ses manques, en raison de ses manques surtout, l'œuvre de Lamireau mérite l'attention. Il va sans dire qu'elle emportera d'emblée l'adhésion de tous ceux qui n'attendent d'un poème qu'émotion et plaisir. Mais dans l'état actuel de la poésie française, le lecteur idéal, le lecteur purement réceptif existe-t-il encore ? C'est à cet hypothétique lecteur non prévenu, et peut-être demain sera-t-il Légion, que doivent en appeler les poètes comme Lamireau.

L. - G. G.

GLOSSAIRE INCONGRU, par André Blanchard (*Caractères*).

« *Nous le portons sans le connaître, il a le poids de nos fautes quotidiennes, il est notre âme hors de nous-mêmes, nous vivons de lui et l'ignorons comme notre âme* ». Cette définition de « L'Air » qui ouvre *Le Glossaire Incongru* pourrait être celle de l'atmosphère qui baigne ce répertoire de mots-clefs, « Amour », « Désir », « Eau », « Feu », « Mort », « Nuit », « Temps », etc... Ces poèmes sont autre chose que des exercices de langage, une interrogation à la fois subtile et pathétique portant sur tous ces mots, autant de raisons de vivre perpétuellement à reconsidérer. « *Notre vie n'est que grains d'instants que, vainement, voudrait unir un grand vide d'âme* ». Amère sagesse, lucidité, désespoir si l'on peut dire mesuré, la méditation poétique de Blanchard trouve sa conclusion dans son exercice même, celui de la parole !

Parle ! La vie est ce cri qui relance
Eternellement le jeu.

Lyrisme contenu et sans complaisance dont la gravité va de pair avec une singulière séduction, mais qui par là se mérite, ne s'adressant qu'à quelques initiés moins de la poésie que de la vie intérieure. « *C'est musique secrète de l'âme et la plus pure. Son peu de durée est celle de toute perfection. Il n'y a qu'une heure pour le fruit et la fleur, celle du soleil qui, déclinant, laisse aux sommets le seul froid de leur solitude* ».

L. - G. G.

MEMOIRE VIVE, par Jules Tordjman (*Editions du Centre*).

« *Les choses sont au chaud : pourquoi les nommerais-je ?* ». Tordjman ne se flatte pas de cultiver la poésie-connaissance, encore moins de tendre à l'objet ; « *Au centre du halo qui me sépare d'elles,* écrit-il des choses, *toute image est sans déchirure* ». Aussi bien est-ce une impression de halo, d'irisation qui se dégage de ses poèmes. Ce sont moins des propos que des à propos, des suggestions « en chaîne », une musique d'images dont l'incantation peut sembler gratuite mais qui laisse pourtant transparaître une inquiétude humaine : « *Le charbon montre ainsi sa fleur — Parmi les tisons de sa joie* ». Tordjman, que les puritains de l'aventure poétique taxeront peut-être d'esthétisme, se justifie par avance : « *En vain camoufles-tu ta faim sous des voyelles. Ton invincible mal a pris couleur en elles* »

L. - G. G.

DERNIER PELERINAGE, par André Bellivier (*Caractères*).

Le lyrisme d'André Bellivier ne prête point au commentaire critique. En raison même de son attitude fondamentale. Attitude mystique, si l'on veut, mais comme l'épithète est vague ! Il s'agit ici non de développement d'une expérience mystique, mais de sa naissance même en présence d'un paysage dont on ne sait s'il est mental ou objectif. Bellivier nous propose ainsi de vastes symphonies d'images, nous donne l'impression de participer à une quête. A chaque lecteur de se faire pèlerin avec ses héros, d'interpréter les signes :

Ils ne sont pas la voix de ce dieu étranger,
Le dieu qui nous regarde.
Seulement dans le silence de la parole retournée
A lieu l'affleurement.

Ne s'en tiendrait-on qu'aux apparences, cette poésie si riche et même trop riche en résonances spirituelles séduirait encore par les seuls prestiges d'un « opéra fabuleux ».

L. - G. G.

L'ECORCE DU MONDE, par Edmond Jabès (*Seghers*).

Tout est au goût du jour chez Edmond Jabès, dont tous les poèmes sont en leur genre une réussite, maniement désinvolte d'images gratuites et éblouissantes, alternance de féerie et de méditation gnomique, pourquoi faut-il qu'à cette impression de satisfaction se mêle à la lecture de Jabès comme à celle de ses pareils, une autre impression, à savoir que tous ces textes parfaits ont un défaut, celui d'être indéfiniment interchangeables ? La sincérité de Jabès n'est pas en cause : « *Je suis tous les mots qui m'habitent et chacun d'eux vous magnifie avec ma voix. J'ai besoin de vous pour aimer, pour être aimé des mots qui m'élisent...* ». Ne refusons pas notre adhésion, c'est la seule façon de goûter un certain lyrisme d' « époque ». Les lecteurs des almanachs des Muses n'agissaient pas autrement.

L. - G. G.

LE ROMAN

325.000 FRANCS, par ROGER VAILLAND (*Corrêa*).

L'œuvre de Roger Vailland se développe selon une ligne inégale ; le *progrès* en est discontinu, marqué de paliers, de retours en arrière, de brusques révolutions. *Drôle de jeu* contenait en germe tous les thèmes que Vailland devait traiter par la suite : ce livre était comme un éblouissement de l'auteur devant les réalités de la société actuelle. *Bon pied, bon œil, Les mauvais coups,* traduisaient les scrupules de notre romancier et, dans un certain sens, sa nostalgie d'un type d'humanité en voie de disparition. *Beau Masque* fut une plongée et une découverte ; Vailland s'essayait à y cerner le nouvel homme, le prolétaire.

Une découverte est rarement parfaite du premier coup et nous avons dit ici même en quoi ce roman, qui se voulait exemplaire, était marqué d'un certain idéalisme, et comment ses personnages tenaient parfois de l'imagerie d'Epinal. *325.000 francs* corrige et redresse ce que *Beau Masque* contenait de trop raide, de trop conventionnel, et donne de la civilisation industrielle *d'aujourd'hui* une peinture étonnamment lucide. Passionnante tentative d'un réalisme de type nouveau, dans lequel l'écrivain ne reste pas *objectif,* prend parti, s'énerve et s'indigne, mais avec une suffisante discrétion pour que jamais on ne sente le prêche.

Mais résumons l'anecdote de *325.000 francs.* Elle a comme cadre, ainsi que *Beau Masque,* une petite ville du Jura où s'est implantée la fabrication d'objets en matière plastique. Un jeune livreur des Etablissements Plastoform, Busard, s'éprend de Marie-Jeanne, lingère à domicile. Celle-ci refuse de faire sa vie avec un manœuvre. Busard décide alors de prendre la gérance d'un snack-bar sur la Nationale 7 et, pour trouver les 325.000 francs de caution qui lui manquent, imagine d'assurer, avec un seul de ses camarades, le service d'une machine à injecter vingt-quatre heures sur vingt-quatre (il faut normalement trois postes de huit heures par jour pour ce travail). Busard et le Bressan se relaieront toutes les quatre heures. Il leur faudra, à cette cadence, six mois et quatre jours pour gagner la somme dont Busard a besoin. La veille du jour où se termine cette étrange performance, Busard, écrasé de fatigue, néglige une mesure de sécurité. Sa main est broyée par la machine.

Il épousera Marie-Jeanne, mais ne gèrera pas le snack-bar, où l'on ne veut pas d'un infirme. Il achète un café dans la petite ville, ne peut pas honorer les traites souscrites et, à la fin du livre, s'apprête à vendre le fonds et à reprendre du travail à l'usine.

Tout le début du roman a quelque chose d'irritant. Vailland y décrit interminablement une course cycliste, puis le mécanisme de l'opération inventée par Busard pour arriver à ses fins. J'avoue n'avoir pas compris d'abord où l'auteur voulait en venir, et avoir pesté contre ce que je continue à considérer comme un défaut de composition. N'y avait-il pas d'autres biais pour situer les deux protagonistes ? C'est très exactement à la page 150 que le drame

se noue. Roger Vailland y entame une peinture minutieuse du physique de Marie-Jeanne. Il y a là quatre pages fulgurantes, peut-être les plus belles du livre. L'érotisme en est saisissant. Les yeux, les cheveux, le visage, les cuisses de Marie-Jeanne, puis sa *parure,* donnent la clé. Les yeux bleu d'émail comme de petites cuirasses posées sur les prunelles, les cheveux aux plis réguliers, un visage frais comme un fruit qui vient d'être pelé, des bas exactement tirés, un chemisier légèrement empesé, une jupe ajustée, des dessous en batiste délicate : Busard est perdu. Il a choisi Marie-Jeanne parce qu'il aime le luxe, qu'il a le goût des exploits et que sa fiancée, de toutes les femmes qu'il connaît, est la plus *précieuse.* Et Vailland a cette phrase terriblement chargée de sens : « J'imaginai que le désir tenait peu de place dans sa prédilection ; les héros ne sont pas nécessairement des voluptueux ».

Vient ensuite l'infernale description du travail de Busard, rythmé par ce refrain : « Il leva, détacha, baissa, trancha, sépara, jeta, attendit ». Rien d'excessif ni de forcé dans ce tableau. Vailland insiste au contraire, comme à plaisir, sur la longueur des temps de repos qui sépare chaque opération. Ce n'est ni la rapidité de la cadence, ni la force à déployer qui sont en elles-mêmes inhumaines. Le co-équipier de Busard, un paysan puissant comme un bœuf, n'arrive même pas à considérer sa tache comme un véritable travail. Il va à l'usine « comme à la procession ». C'est la *répétition* qui réduit à l'abrutissement le serviteur de la machine et, à la limite, le mutile ou le tue. Les ouvriers de Plastoform, à la fin de leur poste, somnolent. Busard, au terme de son épuisante gageure, dort les yeux ouverts. Il sait qu'il va se faire pincer les doigts, il mesure le ralentissement de ses gestes, mais ne peut rien faire là contre. Il y perd son bras.

Il y perd son bras, mais « il se tire », ou plutôt il croit se tirer. Il a voulu « vivre aujourd'hui » : il ne vivra ni aujourd'hui, ni demain. Sa brève expérience commerciale terminée, il reprend le chemin de l'usine. Il ne saurait en être autrement.

Car le choix qu'il a fait de Marie-Jeanne, nous nous en apercevons, n'a qu'une valeur de symbole. Aime-t-il vraiment cette femme ? Son vélo de course, au fond, c'était la même chose. Itinéraires de fuite qui, inexorablement, devaient le ramener là où il finit. Le monde moderne obéit à des lois qui ne sont plus celles du XIX^e^ siècle. Sans y toucher ou presque, Roger Vailland dégage ces lois, et son roman est un implacable procès de l'âge du machinisme et de cette « productivité » qui le caractérise dans sa dernière période.

Marie-Jeanne, et aussi bien Busard, paraîtront peut-être des personnages négatifs, par rapport à Pierrette Amable qui laissait pressentir une civilisation neuve. Mais leur vérité est, m'a-t-il paru, plus criante, et leur pouvoir de dénonciation est peut-être plus convaincant que ne l'était le pouvoir de conviction de Pierrette. Le romancier, quelles que soient ses intentions, est englué dans son époque, et l'entreprise qui consiste à préfigurer l'homme de demain est pour lui la plus difficile. L'essentiel, au fond, est qu'il se soucie de l'homme, qu'il le prenne en charge avec toute sa fragilité, tous ses manques, qu'il le pousse vers son avenir ; nul ne pourra faire grief à Roger Vailland de manquer à ce devoir.

JEAN LARTIGUE.

MOBY DICK, par HERMANN MELVILLE, traduction d'ARMEL GUERNE (*Club Français du Livre*).

Il semble presque impossible de parler de la mer en prose. Son immensité appelle le chant, ses vagues la cadence, son mouvement les images, sa clameur l'épopée. Parmi les chefs-d'œuvre poétiques qui sont le patrimoine de l'humanité, nombreux sont ceux qui chantent la mer. Elle est la grande inspiratrice d'Homère, le chantre aveugle qui peut-être fut marin, des auteurs anonymes des « sagas », de Camoëns, le lusitanien, qui doubla le Cap des Tempêtes et fit naufrage, de Victor Hugo, exilé à Guernesey, de Valéry le sétois, de Claudel qui respire au rythme de l'océan, de Melville enfin, qui disait : « chaque fois que je sens en moi les mauvaises humeurs l'emporter à ce point qu'il me faille le puissant secours des principes moraux pour me retenir d'aller courir les rues à seule fin de jeter bas, fort méthodiquement, le chapeau des gens — alors, oui, je considère qu'il est grand temps pour moi de filer en mer au plus vite ».

Conrad seul fit exception, mais certaines pages de « Typhon » ou du « Frère de la Côte » sont nécessairement épiques. La mer impose à ceux qui l'aiment une morale, une discipline, un ton dont ils ne peuvent plus se départir.

Embarqué à vingt ans, pour échapper à la misère, à l'époque héroïque des derniers grands voiliers, Melville avait, à vingt-trois ans, vécu suffisamment d'aventures pour nourrir l'œuvre la plus dense, la plus profonde, le grand « classique » de la littérature américaine. Il gardait surtout en lui, comme on le dit, des coquillages, cette « voix de la Mer » à laquelle il sacrifia, pour lui demeurer fidèle, sa gloire littéraire.

Si les premières œuvres de Melville, *Typee* et *Omoo* lui valurent en effet le succès d'emblée, ce fut par suite d'une confusion. Le public trouva dans ces livres de quoi épancher sa curiosité du monde, sa soif d'aventures, alors que Melville entonnait, par quelques brillants coups de trompette, comme s'annonce l'arrivée du Prince, *l'allegro* d'une vaste symphonie dont ses divers ouvrages, vers ou prose, indiquent les Mouvements et marquent non pas la solution, mais la continuité. Quand, avec *Mardi,* le noir adagio, noir comme le soleil dont cette œuvre est pétrie, le thème s'affirma, ce fut le divorce brutal du jeune écrivain avec le public qui l'avait fêté et qui devait désormais le bouder au delà de la mort.

Le Club Français du Livre vient de rééditer le chef-d'œuvre de Melville, *Moby Dick,* que l'auteur qualifiait, dans son envoi à Nathaniel Hawthorne, de livre « malin » (*wicked book*), et dont on peut dire qu'il est, par excellence, le Livre de la Mer.

Illustrée d'après des gravures de l'époque, cette nouvelle traduction, due à Armel Guerne, fera enfin connaître aux lecteurs français le « vrai » *Moby Dick;* jamais cette véritable « geste » relatant la lutte du capitaine Achab contre le Léviathan, le fabuleux cachalot blanc, cette bataille inégale de l'homme avec l'ange, agent de Dieu, n'avait été publiée intégralement en France.

C'est aujourd'hui chose faite, et fort bien faite.

YOURI.

L'ARCHANGE DE L'AVENTURE, par GEORGES DUHAMEL (*Mercure*).

Ce livre est de la meilleure veine du romancier. Rapide, coloré, plein de verve, il fait songer à une suite de crayons animés dont la drôlerie et le brio recouvrent une pénétrante satire : celle du snobisme et du grégarisme en art. Jamais Duhamel n'avait été plus jeune, plus entraînant qu'en ces diverses séquences, où quelques personnages soufflés par un meneur de jeu endiablé jouent un sketch qui plairait à Molière. Le rythme du récit, ses gros plans, sa verdeur relèvent presque de la scène ou de l'écran.

Le sujet de cette « aventure » c'est l'envoûtement d'un peintre aux sages disciplines par un tentateur rocambolesque. Mikaël, le personnage principal qui se dit plaisamment archange, enveloppe tout dans sa faconde, étonne par ses apparitions et l'insolite de sa vie. Il dit des choses sensées, mais en extravagant ; avec les mots les plus clairs il poursuit une sophistication intellectuelle de l'art en colorant de raisons scientifiques une des innombrables mystifications de la peinture. Il possède surtout l'ascendant, la séduction du bohème qui a tout vu, tout compris, qui a goûté à toutes les cuisines, assaisonné toutes les idées et qui se penche sur tout avec un appétit pervers. En somme, un Méphisto pour *commedia del arte.* Comment Cyprien ne serait-il pas subjugué, tout comme Brigitte, sa femme, et acquis à la peinture « initiale » dont il va devenir le chef de file ? Une réussite foudroyante, avec son cortège d'honneurs et de biens, le tout orchestré par Mikaël, le trouble et le laisserait désemparé sans l'assurance de l'archange qui le manœuvre comme un possédé. Car, peu à peu, Cyprien aborde — de lui-même, croit-il — aux terres inexplorées de « l'initiale » et se sent porté par l'étrange vocation que l'autre suscite en lui.

Il y a, dans ce dernier, un combiné bizarre de critique d'art, de visionnaire, de diablotin « science-fiction » et de bonimenteur ; il y a aussi un amateur d'expériences, dont les victimes sont les marionnettes qu'il choisit. Et Cyprien n'est qu'un avatar de sa carrière. Quand le malheureux a la fâcheuse inspiration de lui crier sa reconnaissance, le charme est rompu, car il affirme par ce geste qu'il existe et se veut distinct. Son remerciement est une inconsciente défense de l'obligé qui se libère de sa dette en la proclamant. Mais par là même il rend le bienfaiteur à sa solitude, à son bavardage. Mikaël, qui se donne le change sur son impuissance à créer de ses mains ne saurait lui pardonner : il le lui montre bien en lui subtilisant sa femme et en disparaissant avec elle.

Les dernières pages tranchent sur le reste. Cyprien dessillé, détaché de son hypnotiseur, retrouve sa voie naturelle. L'amour de son fils, l'amitié d'un religieux qui a, lui aussi, couru des risques, le fortifient dans ce retour à soi-même. Si l'humoriste indulgent se garde bien de sourire et surtout de moraliser, c'est qu'il a cessé de manipuler les marionnettes de « l'Archange » : il nous présente seulement un homme apaisé et guéri, un peintre qui reprend sa tâche et essaie d'organiser le réel par les moyens les plus simples de son art.

JEAN BALLARD.

UNE MORT AMBIGUE, par ROBERT MALLET (*Gallimard*).

« Dans les vagues violacées du ciel, deux ou trois têtes de vieillards de fumée... » (A. Artaud-Van Gogh). Vagues de la mort. Les vieillards — Gide, Claudel, Léautaud. La fumée — la gloire ou le tumulte des funérailles.

La mort ambiguë, c'est celle de Gide, dont on ne sait si elle fut d'un mécréant ou d'un chrétien. Quel sens donner aux obsèques — drapeau, enfants des écoles, sermon du pasteur — hommage ou farce digne des « Caves du Vatican » ? A l'opposé, la mort de Claudel — certitude granitique, pompe officielle indiscutablement méritée.

S'il n'y avait dans le livre de Robert Mallet que ces portraits de deux vieillards ennemis, ces scènes bouffonnes où par le truchement du reporter les vieux pontifes médisent l'un de l'autre, même les récits de leur mort ou de leur enterrement, on pourrait le juger d'un mince intérêt — feuilletons pour un journal littéraire à côté d'une étude sur le pou ou sur l'hippopotame. Mais il y a l'auteur — je ne dis pas le reporter, ni ce juge d'instruction infaillible qui honora la radio — l'homme Robert Mallet, parfaitement conscient de la grandeur, de la gloire vraie de ses interlocuteurs, et qui la montre, qui voudrait les faire descendre de leur piédestal où ils sautent d'eux-mêmes comme de vieux mais encore lestes corbeaux, leur faire comprendre qu'il est aussi un homme et voir, comprendre pour son profit spirituel, quel enrichissement — eux, si riches de tout ! — ils peuvent donner à qui les fréquente. Déception : pour le rassembleur de la terre de Dieu, le fonctionnaire gallimardien n'est pas un homme. Gide est-il plus chrétien, plus charitable ? Trop occupé de lui-même et de sa gloire, le doute de Robert Mallet ne l'intéresse pas. Trait commun aux deux vieillards : l'égoïsme ; à ces deux têtes de fumée : l'histrionisme.

Brave Robert Mallet qu'alliez-vous faire chez ces vieilles filles ? — je suis poli (Qu'on se reporte à tel passage où le chroniqueur donne de Gide un portrait inoubliable qui fait penser à M. de Charlus). Les preniez-vous pour Socrate ou François d'Assise ? Vous savez bien que c'est dans leurs œuvres que vous trouverez le meilleur d'eux-mêmes et en vous-même, rien qu'en vous-même, la réponse aux graves questions que vous avez eu la naïveté et le courage de leur poser.

PIERRE MATHIAS.

LA CIBLE, par HENRI THOMAS (*Gallimard*).

Evoquer la théorie des quanta à propos de « La Cible », de Henri Thomas, peut paraître prétentieux et en partie faux ou abusif, comme toute comparaison.

En gros, cette théorie dit que l'énergie rayonnante est émise d'une manière discontinue en petites portions appelées quanta, etc. Pourtant, nos yeux voient bien que la lumière n'est pas discontinue.

Le discontinu dans le livre de Henri Thomas, c'est le fait qu'il soit découpé en nouvelles — quanta ou moments d'une existence. On voit bien que la vie que l'on croit continue est faite de ces moments qui ne sont pas forcément privilégiés — où il nous arrive quelque chose d'extraordinaire. L'extraordinaire, c'est que nous vivons.

Essayer de saisir ces moments, dirigés par le passé, orientés par l'avenir, comme des flèches (qui volent et qui ne volent plus si on les représente ou les étudie) — faire comprendre ce qui n'existe pas encore ou qui n'existe plus, le présent, non pas immobile, mais dans son mouvement, vers quelle cible ? c'est une tentative qui peut décevoir ceux qui aiment les nouvelles traditionnelles (une histoire où il se passe quelque chose qui a un sens et surtout dont le récit est parfaitement ordonné en vue d'un effet) mais attirera ceux qui aiment et cherchent l'insaisissable. Le style d'une telle entreprise ne pouvait être que rigoureux, impersonnel, un peu glacé, celui des rapports où l'on se borne à constater : « Il y avait une allée de châtaigniers... » avec pour principal procédé le ralenti.

PIERRE MATHIAS.

CELLE QUE J'ETAIS HIER, par Annie Lauran (*Plon*).

On ne peut s'empêcher de rapprocher le livre d'Annie Lauran : *Celle que j'étais hier,* de l'essai de Jean Morand : *Un art de longue maladie* paru dans *Europe* et de *Tu seras un homme,* de Simone Fabien. Mais le récit de cette jeune fille que la poliomyélite enferme dans un univers inconnu où nous osons à peine la suivre, est beaucup plus cruel, parce qu'elle dit, jusqu'aux dernières lignes, son refus d'accepter.

« Ne pas s'habituer, ne pas admettre, c'est encore exister », pense l'héroïne d'Annie Lauran à la page 23, quand sa mère, sa sœur, son beau-frère (les *siens,* dirait-on, s'ils ne lui devenaient chaque jour plus étrangers), la conduisent à l'hôpital en lui répétant qu'elle va y guérir. « ...Ce n'était pas des autres que j'attendais le bonheur. Mais de moi. Et moi, je me haïssais », lisons-nous à la page 243, presqu'à la fin, quand tout ayant été essayé, vainement, nous savons qu'elle restera infirme.

De toute son intelligence, Jean Morand se rattache au monde dont la maladie l'a séparé. De tout son amour maternel, Simone Fabien soigne et éduque son fils pour qu'il puisse devenir un homme *comme les autres.* Le porte-parole d'Annie Lauran prend de plus en plus conscience de ne plus être *comme les autres.* Elle les repousse, elle les rejette, elle les maintient hors de cette vie nouvelle qui lui est imposée, et c'est l'obstination, l'acharnement à approfondir cette différence, c'est l'intensité du « non » qui donne un un accent unique à ce témoignage d'une si terrible authenticité. Les communications sont coupées, les rapports impossibles entre les bien portant et la malade, entre les normaux et l'infirme qui n'a que faire de l'hypocrisie des consolations, du vain secours de la tendresse, des prévenances et des égards toujours humiliants, et qui est restée trop intacte pour parvenir à la résignation. Son exigence, sa haine du mensonge, sa passion de lucidité, la laissent

affronter, seule, une lutte de tous les instants entre celle qu'elle a été et celle qu'elle est, entre celle qui avait un corps jeune, heureux, plein de santé et celle qui traîne ce corps mal connu, encombrant, hostile : « J'ai seulement jeté un coup d'œil de côté ; la silhouette raide, déhanchée, que j'ai cru apercevoir, ne m'a pas émue. Qu'avais-je de commun avec elle ? (...). Si seulement ma jambe droite ne me paraissait pas si longue, avec cette rage de s'accrocher à tous les obstacles... ».

Les défaillances comme les espoirs et les progrès sont scrupuleusement notés, mais on ne trouve dans ce livre — est-il besoin de le souligner — aucun appel à la pitié, et la certitude non de guérir, mais de vivre quand même et autrement, est exprimée avant que nous n'osions y croire : « Je m'épuiserais à la peine, mais je sortirais victorieuse de la lutte.. Rien ne pouvait me décourager ». En ceci, ce livre bouleversant est admirable et il l'est également si on se permet de le placer sur un plan purement littéraire. Il suffit à Annie Lauran de quelques mots pour nous peindre la salle d'hôpital « très claire, grande et blanche, de ce blanc grisaillé par le temps », pour nous faire sentir, comme une bouffée d'air frais, un séjour en Suisse durant lequel elle commence à marcher avec des cannes, elle se promène en chaise roulante : « Je n'avais qu'à baisser les doigts pour ramener une touffe d'herbe et respirer toute l'odeur du monde que je ne pouvais plus parcourir ». Ou pour évoquer les rues de Paris « tout était tellement remuant » que la guerre, bientôt, va rendre muettes, figées.

Ce récit eût pu être accablant. Au contraire, il nous réconforte. D'abord parce qu'il montre ce qu'obtient une inlassable volonté ; ensuite parce qu'il annonce un véritable écrivain.

JANINE BOUISSOUNOUSE.

SATAN COMME LA FOUDRE, par Pierre Molaine (*Editions Corrêa*).

Dans ce roman — strip tease de sacristie — le pur, l'impur, le mal, le bien, Dieu et le Diable s'affrontent. L'intrigue est cuisinée. Saupoudré de citations latines, le style est gratiné. Le tout est indigeste.

J. M.

L'INCONNU, par Erico Verissimo (*Plon, éditeur*).

Un amnésique erre toute une nuit dans une ville vaguement Sud-américaine. Il est pris en charge par deux personnages qui incarnent le Mal majuscule et qui l'amènent dans les enfers. Le jour finit enfin par se lever. Le Bien triomphe. Quant à la culpabilité symbolique qui a pesé sur la conscience du héros, elle disparaît, expliquée par la psychanalyse. Freud, rédempteur, est l'archange sauveur, entremetteur céleste. Les nuits sont longues et lourdes dans l'hémisphère Sud.

J. M.

ORVET, par JEAN RENOIR (*N. R. F.*).

Prétexte à mise en scène, écrite pour une actrice en renom, *Orvet*, de Jean Renoir, est une pièce sans grand intérêt du grand metteur en scène de cinéma.

J. M.

JEANNE ET SES JUGES, par JANINE BOUISSOUNOUSE (*Editeurs Français réunis*).

Avant d'être la sainte catholique, héroïne de romans, sujet de thèses historiques, Jeanne d'Arc appartient au peuple dont elle est issue, pour lequel elle a combattu et vaincu, pour lequel elle est morte. Rendre Jeanne aux Français d'aujourd'hui, tel est le but que se propose l'auteur, tandis que s'établit le parallèle entre les temps troublés qu'elle vécut et ceux toujours troublés où nous vivons. L'humaniser n'est pas la diminuer, bien au contraire. C'est dans la somme des souffrances accumulées par tout un peuple que se trouve l'élément qui doit les effacer. De la quantité des défaites naît la qualité de la victoire.

Jeanne Bouissounouse fait un portrait de Jeanne d'Arc tel qu'il n'était pas possible de le faire il y a une vingtaine d'années. Le saisissant tableau de la France agonisante de 1428 n'est pas sans rappeler celui des années 1940 : Police, surveillance, délation, consciences vendues, mais aussi résistance. Suivant pas à pas la merveilleuse histoire de la Pucelle, Jeanne Bouissounouse nous la montre tour à tour combattante et prisonnière et on ne sait quel visage admirer le plus. Il n'est qu'une Jeanne, à l'honneur et à la peine. Il n'est qu'une Jeanne universelle qui sut la première affirmer que la Nation ne se vend pas, qu'on ne dispose pas d'un peuple comme d'un bétail, que dans l'étranger il ne faut haïr que l'envahisseur, que la paix dans la justice est le bien suprême.

JEAN MALRIEU.

LA PHILOSOPHIE

Trois livres paraissent, après la mort de leurs auteurs : « *Etudes de Philosophie Antique* », d'Emile Bréhier (P. U. F.), « *De l'intimité spirituelle* » de Louis Lavelle (Aubier), « *La découverte de Dieu* », de René Le Serme (Aubier). On sait l'importance de ces trois penseurs : ils ont été, à des titres divers, des maîtres de la philosophie française. Ces livres, outre certains inédits, sont faits d'articles déjà publiés, mais dans des revues qui restaient difficiles à consulter.

●

Présentés par MM. Davy et Schuhl, les articles d'Emile Bréhier portent sur l'ensemble de la philosophie grecque, des origines au néo-platonisme. Il ne s'agit pas d'une revue générale, le sujet de chaque article est extrêmement précis. Chacun, si bref soit-il, nous apprend quelque chose d'important, nous montre l'histoire d'une idée, sa durée propre, ses retours, ses transformations. Citons comme exemple le très beau texte intitulé : « l'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néo-platonisme », ou bien « Logos stoïcien, verbe chrétien, Raison cartésienne ». On sait qu'Emile Bréhier cherchait à travers l'histoire de la philosophie, la philosophie elle-même, ce qu'il appelait l'essence. Le livre s'ouvre sur des textes précieux où Bréhier explique son projet. Chez lui il y a toujours un sens aigu de la spécificité de la philosophie. Cette spécificité, en quelque sorte, s'affirme extérieurement et intérieurement : intérieurement parce que la philosophie entretient un rapport original avec sa propre histoire, tout différent par exemple du rapport que la science ou la religion entretiennent avec la leur. Extérieurement, parce que n'est pas philosophie toute pensée en général, toute conception du monde, mais dans une conception du monde est philosophique ce qui exprime un équilibre correspondant à la condition de l'humanité, une sagesse surmontant les déséquilibres, un « sang froid » comme dit Bréhier, une construction de l'homme non comme espèce biologique, mais comme être moral et raisonnable. C'est donc à force d'être philosophe que Bréhier faisait l'histoire de la philosophie. A la fois la philosophie est chose grecque, et l'humanisme est l'histoire de la philosophie. Les articles qui nous sont présentés semblent en ce sens dominés par deux grandes idées, deux ordres de recherches concernant l'essence : 1° Qu'est-ce qu'un problème en philosophie ? Quel genre de problèmes est philosophique ? Qu'est-ce qui distingue un problème philosophique des autres types de problèmes ? On lira sur ce point un article passionnant sur « la notion de problème ; 2° Quelle est la relation exacte entre la pensée philosophique et les images dont elle se sert ? Ne doit-on pas séparer le pur concept des images qu'il emprunte pour s'exprimer dans un milieu ? Question que Brehier pose à propos des presocratiques eux-mêmes. Mais aussi n'y a-t-il pas des images proprement philosophiques ? Question qu'il pose dans un brillant article sur « images platoniennes, images bergsoniennes ».

Le Senne et Lavelle développent tous deux, dans des styles différents, une idée commune à la base de la philosophie de l'esprit, qui consiste à refuser et dénoncer toute aliénation de l'esprit dans l'objet. Le Senne avec l'idée de valeur, Lavelle avec celle d'Acte, arrivaient à une sorte de doctrine du salut. Leurs deux livres mettent un point final à la collection qu'ils avaient eux-mêmes fondée chez Aubier. Toute l'œuvre de Lavelle tendait vers une théorie de la sagesse, conçue comme science de la vie spirituelle et comme achèvement de la philosophie : « De l'intimité spirituelle » se termine précisément sur une communication concernant cette sagesse, science au delà de la connaissance, dialectique vivante par laquelle les diverses puissances de l'âme, entendement, sensibilité, volonté, ne s'opposent plus que pour se réunir. Dans l'ensemble du livre, on trouvera le commentaire des concepts originaux que Lavelle avait su élaborer : l'Acte en opposition avec la donnée, la participation comme expérience que nous avons de l'acte ; la genèse du temps qui en découle et la constitution des dimensions du temps, l'acte étant la présence même du présent, l'avenir étant puissance et possibilité comme raison d'être, et le passé, la donnée correlative ; enfin, la conception d'un rapport original entre l'essence et l'existence, où l'essence même affecte un caractère temporel. L'idée centrale est que le monde est « l'instrument de formation de notre être spirituel ».

De son côté, c'est vers Dieu que Le Senne orientait sa méditation. Dans la découverte de Dieu, il voyait le propre de la vocation philosophique. On sait comment sa philosophie du devoir et de sa valeur le conduisait là : « Ma philosophie a trois centres : le devoir, le moi et Dieu, sujet divin ; tous trois doivent venir concourir dans le bonheur ». Le livre, constitué par M. Morot-Sir, s'ouvre sur les extraits de Cahiers intimes entre 1931 et 1932. Le Senne y montre que la valeur est l'absolu, mais que l'absolu est sujet, personne. Il exprime à plusieurs reprises une théorie de l'Un qui rappelle par certains points le néoplatonisme ; mais plus profondément apparaît chez lui une jonction de l'idéalisme avec le personnalisme, qu'il développe à travers plusieurs articles : « Sujet et personne », « la relation idéo-existentielle », « le lien humain », « l'homme et la valeur », « le problème en axiologie », « l'expérience de la valeur », enfin « immanence et transcendance ». Le livre se termine sur une description de l'espérance et sur l'ébauche de l'œuvre que Le Senne projetait, et qui devait précisément s'intituler Découverte de Dieu : « Si par Dieu, nous entendons quelque au-delà qui dépasserait tout objet fini, il faut bien préciser pourquoi nous appelons cet au-delà Dieu et non l'inconnaissable ou le néant ».

●

L'œuvre de Lavelle et de Le Senne est extrêmement importante. Mais en quel sens ? Parmi les premiers en France ils ont fait de la philosophie une philosophie des valeurs, et de la philosophie des valeurs une philosophie universitaire, un enseignement. Ce qu'ils ont cherché, sans doute était-ce un terrain sur lequel ils pourraient repenser le contenu tout entier de la philosophie, la sauver d'une confusion ruineuse avec la science, en préserver la spécificité. Lavelle voyait dans l'axiologie une possibilité privilégiée, pour nous

hommes modernes, de repenser le platonisme. Le Senne, un domaine où l'on devait reformer la dialectique. C'est donc sous la forme d'une philosophie totale que les valeurs sont entrées chez nous. Cette entrée force notre respect et notre admiration ; mais nous sentons aussi ce qui reste à faire. Car si l'on se reporte à l'origine plus lointaine de la philosophie des valeurs, on voit bien que chez Nietzsche la théorie reste étonnamment concrète et positive, explosive, précisément parce qu'elle ne se sépare jamais d'une critique et d'une dénonciation : bien plus, la théorie est cette critique elle-même. En France, au contraire, au XX[e] siècle, l'aspect théorie est passé d'un côté, l'aspect critique est tombé d'un autre côté. Nous retrouvons ici le nom de Bréhier qui publiait en 1939 un article essentiel intitulé : « Doutes sur la philosophie des valeurs » (Revue de Métaphysique et de Morale). Ainsi, la philosophie des valeurs s'étant séparée de la critique, la critique s'est faite critique de la philosophie des valeurs elle-même. Il semble qu'aujourd'hui s'ouvre un second âge, un retour à l'origine où la critique et la philosophie des valeurs n'étaient pas séparées. Nous en trouvons les premières œuvres marquantes dans plusieurs directions : dans les recherches morales de M. Polin ; ou bien dans les travaux de MM. Canguilhem, Friedman, etc., nous présentant toujours les valeurs en fonction de normes correspondantes, normes biologiques ou normes sociales, qui font elles-mêmes l'objet d'une étude positive. Cette nouvelle orientation se dessine : elle n'oublie pourtant pas tout ce qui est dû à l'œuvre de Lavelle et de Le Senne.

GILBERT DELEUZE.

OPPRESSION ET LIBERTE, par Simone Weil (*Gallimard, Ed.*).

« Si jamais la vertu stoïcienne a été nécessaire pour avoir le courage de vivre, c'est aujourd'hui ». Ces mots donnent le ton du dernier livre de Simone Weil publié par Gallimard dans sa collection « Espoir ». Il s'agit de diverses études écrites de 1933 à 1943, en un temps où les perspectives révolutionnaires semblaient encore permises. Aussi comprend-on que son âme exigeante s'efforce d'y secouer les « espérances creuses » qui avaient cours alors. Mais aujourd'hui que la mode semble être aux désespérances non moins creuses, sa parole conserve-t-elle les mêmes vertus ? Ne risque-t-elle pas d'apporter un secours regrettable aux résignations trop faciles ? Ce danger, on peut le voir dans tous les écrits de Simone Weil. Mais qu'importe que les quiets la lisent pour assurer leur quiétude ? L'essentiel est qu'elle soit connue de tous ceux que, comme elle, tourmentent les problèmes de l'heure. Ils y trouveront un livre parfois inégal, puisqu'il est fait de notes et de fragments, mais souvent admirable et terrible, qui, par la voie d'une pensée critique sans failles, va des considérations matérialistes les plus rudes aux ouvertures secrètes et nues de la mystique.

Matérialiste, Simone Weil veut l'être plus strictement que Marx et les marxistes. Il est deux réalités qui menacent l'homme dans son être : la nature et la société. Le genre humain a su gouverner

magistralement la première du jour où fut appliqué le fameux principe de Bacon : « On ne commande à la nature qu'en obéissant à ses lois ». Considérer la vie sociale avec une rigueur égale, comprendre que les problèmes qu'elle pose résultent d'une « nature des choses » et non de régimes politiques, tâcher d'y démêler des lois comme l'astronome l'ordre des cieux, tels sont les premiers devoirs qui s'imposent si l'on désire sauver l'homme de cette autre « pesanteur », plus lourde encore que celle du monde. Et plus désespérante aussi, car elle s'accroît et se nourrit de son propre déséquilibre. L'origine de l'inégalité, pour Simone Weil, remonte à ce besoin qu'eut l'homme de se soumettre à d'autres hommes pour vaincre les contraintes naturelles. A partir de certains modes de production un peu complexes, ceux qui assument les fonctions de coordination deviennent indispensables, donc privilégiés. Mais qui peut détenir ce pouvoir ? Jamais la masse, jamais le nombre, cette force aux mains des hommes qui en disposent, jamais de ceux qui le constituent ; et cela pour la raison qu'on ne peut établir de cohésion qu'entre un nombre restreint d'êtres. Cependant, une telle inégalité ne serait pas vraiment oppression sans la lutte pour la puissance, qui se joue de forces à forces. Croire au triomphe de la faiblesse, c'est vouloir rêver l'impossible. Ce qu'on appelle révolution ne peut faire que remplacer l'oppression de certaines forces par celle de forces nouvelles inscrites dans la nature des choses. La pire de ces oppressions est celle des sociétés modernes, qui ne se sont allégées des nécessités premières qu'en accordant une puissance monstrueuse aux fonctions coordinatrices, s'exerçant par des sciences aveugles.

Donc, l'ordre social est mauvais. Pour Simone Weil, il est Satan, comme elle l'a déjà dit ailleurs. Chacun de ces textes, dont la richesse de pensée ne peut se résumer ici, aboutit au même pessimisme : l'oppression est sans remède. Ou du moins, comme pour la mort, le remède est... au delà. C'est assez dire que beaucoup le rejetteront avec colère. Pourtant nous savons que Simone Weil ne s'est jamais résignée, que ses notes dispersées révèlent encore et toujours un esprit ardent et lucide, cherchant à connaître sans leurre le démon qu'il doit dénoncer. Personne, nous semble-t-il, pas même Rousseau, n'avait su serrer de si près ce nœud de toutes nos contraintes, cette triple fatalité par quoi l'homme ne se sauve du monde qu'en se livrant à l'homme, et s'asservit à lui parce qu'il se veut libre. Si certains se détournent d'elle quand elle prend le chemin du silence, de cette grâce qu'elle nomme Amour, « la seule faiblesse qui soit forte », mais d'une force surnaturelle, qu'ils sachent du moins que Simone Weil leur fraye également la voie vers les recherches les plus neuves dans nos domaines naturels, et que ses efforts en ce sens méritent d'être poursuivis. Car la science sociale reste à faire.

ANNE BLANCHARD.

LES ARTS

DIALOGUE AVEC LE VISIBLE, par René Huyghe (*Flammarion*).

Par cet ouvrage, René Huyghe se place au premier rang des maîtres à penser. Professeur de psychologie des arts plastiques au Collège de France, il se montre une fois de plus le digne successeur de Focillon. Son livre, qui ouvre une voie nouvelle à la connaissance de la peinture, tous les amateurs d'art le placeront sur leurs rayons à côté de la *Vie des Formes*.

On sait que René Huyghe a été à trente ans à peine, conservateur en chef des peintures du Louvre. Ainsi, il a connu le privilège de vivre dans l'intimité de l'Homme au gant, de Baltasare Castiglione et de tant de ravissantes féminités qui donnent, à travers les siècles, le bonheur aux regards des hommes. Le musée, cette institution occidentale ignorée des civilisations anciennes, où comme l'a écrit Paul Valéry sur le fronton du Palais de Chaillot : « Choses rares et choses belles instruisent l'œil à regarder comme jamais encore vues, toutes choses qui sont au monde », le musée, c'est pour René Huyghe, l'univers. C'est à la fois son monde extérieur et sa vie secrète tels qu'il les livre généreusement à nos regards.

Car c'est aux yeux du lecteur qu'il s'adresse afin d'atteindre plus sûrement sa pensée. Tous ceux qui ont suivi ses conférences savent avec quel soin il les illustre de projections appropriées. De même, dans son livre, René Huyghe accompagne tous ses raisonnements de démonstrations par l'image. Il a été un des premiers à comprendre en effet que si jamais autant que de nos jours, l'art n'a passionné nos esprits, c'est que le monde est obsédé par tout ce qui est visuel.

La primauté du visuel, le glissement de la littérature à l'art, qui fait qu'aujourd'hui la connaissance de Léonard de Vinci et de Titien paraît aussi indispensable à la culture que celle de Shakespeare et de Racine, René Huyghe l'explique avec subtilité par la vitesse et l'intensité des rythmes dans la vie moderne. « Il n'y a pas d'intensité sans brièveté, disait Marinetti, les sensations fortes sont les plus brèves ». Voilà pourquoi, à la civilisation du livre succède la civilisation de l'image. Les progrès de la photographie permettent à l'homme de penser plus rapidement qu'en lisant un livre, grâce à un seul coup d'œil sur le papier. « La photographie, l'imprimerie. L'image, le livre ! Double opposition qui résume la trajectoire de notre culture ». Ceci tuera cela, le livre tuera l'édifice, disait Hugo en nous montrant la presse à imprimer donnant l'assaut aux cathédrales. L'image aura-t-elle raison du livre ? En attendant, René Huyghe les associe dans une collaboration harmonieuse. Son texte et les illustrations qui l'accompagnent forment un tout indivisible qui met sa pensée en pleine lumière.

Bainville avait jadis réussi la gageure de présenter en moins de cinq cents pages, une histoire complète de la France pour

démontrer que celle-ci se résumait en un combat sans fin avec les Allemands. René Huyghe gagne un pari de la même sorte en brossant en un seul chapitre de son livre, une véritable histoire de l'art, qui apparaît comme une oscillation perpétuelle entre deux tendances extrêmes : la réalité et l'abstrait, la figuration et la non-figuration. Dès les premiers balbutiements de la préhistoire où tout prouve déjà pourtant un effort vers le réalisme, figuration et abstraction s'unissent, se combinent puis s'éloignent. La vocation occidentale et rationnelle de la Grèce est, certes, la poursuite du réel, mais si le raccourci, le modelé permettent à l'artiste de représenter le relief sur une surface plane, si les oiseaux becquettent les raisins peints par Zeuxis et si le cheval d'Alexandre hennit à la vue de son effigie, Platon n'en affirme pas moins que le Beau n'a point de formes sensibles, et sous l'influence orientale du christianisme, Plotin va même jusqu'à déclarer que le but de l'artiste n'est ni une figure, ni une couleur, ni une grandeur visible. Avec le symbolisme chrétien et la spiritualité byzantine, les spéculations de l'esprit reprennent l'avantage. Il faut attendre le treizième siècle où l'enseignement d'Aristote s'opposera à celui de Platon, pour assister à une véritable « reconquista » du réel. Ainsi, l'artiste est sans cesse sollicité par ces deux principes contraires. Rien d'émouvant comme le combat qui se livre dans le cerveau d'un Delacroix saisi parfois du besoin de créer : « une peinture qui consisterait à calquer pour ainsi dire la nature », et s'exclamant plus tard avec colère : « C'est la réalité des objets que je fuis quand je me réfugie dans la sphère de la création de l'art ».

Pourquoi sommes-nous émus par le réalisme de Ver Meer plus que par celui de Pierre de Hoog ? Pourquoi admirons-nous les Arnolfini et haussons-nous les épaules avec impatience devant les petits pâtissiers et les enfants de chœur de Chocarne-Moreau ? Pourquoi sommes-nous enchantés par les nudités de Giorgione et point par celles de Carrier-Belleuse ? C'est que, nous répond René Huyghe, le réel n'est qu'un point de départ pour l'artiste et non un aboutissement : « La volonté de reproduire la réalité visible n'apparaît jamais comme le but de l'art. Le réalisme ne s'est jamais justifié que par une émotion qui y trouvait son aliment. Réduit à lui-même, devenu discipline mise à son propre service, il s'effondre ».

Quelle que soit l'attitude du peintre devant la réalité extérieure, il doit, pour manifester sa pensée, composer avec les moyens dont il dispose. Voilà donc la peinture en quête d'elle-même, et dans la dissection minutieuse de l'œuvre d'art à laquelle se livre alors René Huyghe, il nous propose subtilement de distinguer ce qui est du domaine morphologique, ce qui, dit-il, est purement « plastique », et ce qui appartient au « pictural » ou aux effets relevant purement de la matière. La couleur, cet « effort de la matière pour devenir lumière », comme l'a dit joliment d'Annunzio, appartient à la fois à ces deux domaines, (et l'auteur éclaire par là le conflit qui opposait Ingres et Delacroix, le premier ne concevant le rôle de la couleur que plastique, le second, que pictural). Mais l'œuvre d'art est le reflet de la vie intérieure de l'artiste. Si attentivement que l'on se penche sur l'histoire de l'art ou sur cette *Kunstwissenchaft* qu'ont inventée les Allemands, on n'est guère plus avancé pour découvrir le pourquoi d'un tableau. Certes, nul ne peut échapper à « l'influence du milieu », et le peintre qui, par exemple,

arrive en chemin de fer à Venise — ou en auto ou en avion — ne peut la voir comme la voyait Canaletto, mais la méthode objective de Taine est aussi impuissante à révéler le mystère de la création artistique, que l'est celle de Sainte-Beuve, (Proust l'a lumineusement démontré) à pénétrer l'élaboration d'un poème.

Or, le pourquoi de l'œuvre d'art, la recherche de ce qui a agi sur son destin, c'est le seul but de l'étude de l'art telle que la conçoit René Huyghe. Voilà pourquoi il sera amené, pour atteindre l'intimité secrète de l'artiste qui, jusque dans l'inconscient, sera indispensable à sa recherche, à se faire psychologue et psychanalyste, ce qui nous vaut quelques pages d'une rare profondeur sur Goya et Jérôme Bosch. Plus psychologue que psychanalyste, et il ne manque pas de souligner, en rappelant la déplorable histoire du vautour de Léonard de Vinci, tout ce que peut avoir d'étriqué quelquefois, l'application des méthodes de Freud. Sa confrontation des deux univers si dissemblables de Rubens et de Botticelli, le sensuel et le cérébral, tient plutôt de la caractérologie.

En pénétrant jusqu'à l'âme du peintre, avons-nous réussi à saisir le secret ? Non pas, répond René Huyghe, nous avons seulement cerné l'irréductible et dissous la gangue qui enveloppait la pierre limpide. Nous ne pouvons aller plus loin. Aucun raisonnement humain ne permet de toucher l'insaisissable. Nulle équation, nul syllogisme ne nous expliquera jamais que le modeste enclos de l'asile de Saint-Remy se transforme en une mer démontée sous les yeux hallucinés de Van Gogh, ni que la montagne Sainte-Victoire devienne, selon l'humeur de Cézanne, un Acropole ou un Himalaya, ni qu'après trois cents ans Hélène Fourment continue à séduire tous les hommes, depuis qu'elle fut peinte nue, amoureusement, par son vieux mari. Et pour revenir à Paul Valéry, dont la pensée, obstinément, nous poursuit quand nous lisons René Huyghe, c'est en définitive de son visiteur qu'il dépendra que le musée soit une tombe ou un trésor.

« Car si l'homme n'est pas maître des données imposées par la vie qui, autour de lui, le presse de toute part et, en lui, façonne sa nature, il est maître du prix qu'il leur attribue comme spectateur ou qu'il leur confère comme créateur. Quelque obligation qu'il subisse, il garde toujours le pouvoir de le juger, de décider de sa valeur artistique ou morale et, par là, il reste irréductiblement libre ».

En un siècle où le machinisme anéantit l'individu, l'art est-il la dernière « tranchée de la liberté » ? L'homme, du moins l'occidental, n'aime pas se savoir déterminé. Passionnément il aspire à son libre arbitre et rejette comme une offense tout ce qui paraît le nier. Tant il est vrai que nos croyances ne sont en somme que la sublimation de nos désirs. Le lecteur du *Dialogue avec le visible* accueillera avec ferveur le message de liberté que lui adresse René Huyghe.

ROMAIN CALVET.

(*Un volume relié toile, 448 pages, illustré. Prix* 3.500 *francs*).

LE SECRET DES HITTITES, par C.-W. CERAM (*Plon, éd.*).

La collection « D'un monde à l'autre », dont on connaît le succès auprès du public, renouvelle sa formule, ou plus exactement l'améliore à l'occasion d'un nouveau livre de C.-W. Céram, qui l'avait inaugurée avec « Des dieux, des tombeaux, des savants ». Il s'agit d'une amélioration toute matérielle, une reliure souple, fort agréable pour la lecture comme pour la conservation des ouvrages. D'une manière générale, les éditeurs français répugnent aux reliures pour les livres courants. C'est un tort : une reliure souple, très simple, qui majore à peine le prix de vente, donne au livre un *charme* spécial, que l'on éprouve dès que l'on manipule « Le secret des Hittites ».

C.-W. Ceram avait négligé les Hittites dans son premier ouvrage. Il leur consacre cette fois un livre complet, autant pour y traiter de leur civilisation et de sa découverte par les archéologues modernes, que de l'art du déchiffrement des écritures inconnues. On a beaucoup imité Ceram, on a galvaudé son « roman de l'archéologie », on l'a avili en le transformant en feuilleton, en recherchant systématiquement la surprise, le bluff, les « suspense » au mépris de la vérité et (souvent) de l'honnêteté intellectuelle, sinon, hélas ! du style. C.-W. Ceram reste le maître du genre, à la suprématie incontestable. Personne ne saurait comme lui, faire d'un sujet ardu, parfois rébarbatif, un livre passionnant, mais où son auteur sait intéresser tout en conservant la mesure. Une vulgarisation aussi intelligente est un tour de force.

Vers la fin du XIX^e^ siècle, deux savants, Sayce et Wright, émirent l'hypothèse que l'empire hittite fut une des grandes puissances de l'antiquité, l'égal de la Mésopotamie et de l'Egypte. Mais il restait tout à connaître des Hittites, dont les textes s'exprimaient en plusieurs langues et en deux écritures : l'écriture cunéiforme, déchiffrée par Hrozny, et l'écriture hiéroglyphique, qui vient à peine d'être déchiffrée (1953). Entre deux dates, 1834, où le Français Charles Texier découvrait à Boghaz-Keui les ruines d'Hattusa, et 1947, où l'Allemand Bossert retrouve sur la route des caravanes les bas-reliefs de Karatépé, Ceram narre les péripéties archéologiques qui aboutirent à la résurrection d'une civilisation oubliée. Un chapitre de son ouvrage est même consacré à un débat historique : Ceram y soutient que la fameuse bataille de Kadesh n'a pas été ce triomphe égyptien que Ramsès II s'est plu à raconter à la postérité, mais au contraire, un échec. Et un autre chapitre, et de bonnes illustrations, révèle les fouilles les plus récentes, de 1945 et 1947, que le grand public ne connaît pratiquement pas. Avec le « Monde des Hittites », de Margarete Riemschneider, que viennent de publier les Editions Corréa (et qu'à nouveau je recommande), voici une région naguère obscure, de la culture, très clairement illuminée. Le livre de C.-W. Ceram va encore donner à l'archéologie l'occasion d'un *best-seller,* et à l'édition, la preuve que l'on peut instruire sans ennuyer.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume, relié souple,* 300 *pages, illustré. Prix* : 1.200 *francs*).

ESTHETIQUE DE L'ABSTRACTION, ESSAI SUR LE PROBLEME ACTUEL DE LA PEINTURE, par CHARLES-PIERRE BRU (*Privat-P. U. F., éditeur*).

Voici un livre qui se propose de comprendre la peinture moderne en élucidant positivement la notion d'abstraction. C'est dire qu'il ne s'agit pas de critique d'art. Celle-ci, en effet, tente presque toujours de transposer en littérature, voire en poésie, le fait de peindre.

Peut-on parler de l'art d'une façon qui ne soit pas artistique ?

L'ouvrage de Charles-P. Bru apporte à cette question une réponse éclatante. Et d'abord, qu'est-ce que l'abstraction ? C'est, répond l'auteur, le non-figuratif. Le non-figuratif, comme son opposé, le figuratif, appartient à la peinture, et s'oppose par là au décoratif par la présence d'une organisation de couleurs et de formes visant à susciter un spectacle. Mais alors que le figuratif vise dans le tableau un objet autre que lui, l'abstrait constitue un objet-spectacle qui ne renvoie qu'à lui-même.

Nous sommes donc en présence d'une peinture pure. L'abstraction n'a pas lieu à partir du réel, mais à partir d'éléments d'organisation proprement picturaux. A la limite, le peintre abstrait peint la façon de peindre. L'abstraction a trouvé son autonomie et la peinture sa pureté. Le non-figuratif engendre ses propres spectacles et atteint la perfection d'une création absolue, « c'est en fin de compte l'auto-figuration ».

Alors que le peintre figuratif part de l'objet-spectacle, l'abstrait y parvient.

Ceci conduit à une réinterprétation de l'histoire de la peinture en Occident qui en dévoile le ressort dialectique.

L'abstraction est le moteur du développement et le point d'aboutissement.

On assiste à un enrichissement constant de la figuration jusqu'à la période classique.

Et c'est seulement là que nous avons le droit de parler de peinture figurative, car elle se définit par un objet extérieur à elle et la forme y est déterminée par l'Idéal de la représentation. Or, la peinture classique marque l'apogée et l'impasse de cet idéal. On assiste alors à un renversement copernicien du rapport de la Forme et du Contenu. Tout en restant plus ou moins réaliste dans la période post-classique, le Contenu passe au service de la Forme, ce qui conduit à l'auto-figuration. Ainsi, après l'impasse du réalisme, l'histoire de la peinture n'est que la prise de conscience de sa propre nature, qui est de construire un objet qui ne renvoie qu'à lui-même, c'est-à-dire aux lois formelles de l'auto-figuration.

Nous pouvons alors parler de peinture abstraite, puisqu'elle est hantée par une nécessité dont elle ignore encore la nature et qui n'éclate que chez les contemporains. On voit alors s'effondrer bien des idées reçues au terme d'une analyse dont la rigueur est absolue.

Mais il importe de savoir si l'abstraction ne conduit pas à une impasse et pour quelles raisons elle est le moteur et l'essence de la peinture moderne.

C'est la partie la plus étonnante et la plus audacieuse de l'ouvrage. A l'aide de la psychologie de la Forme, l'auteur nous livre le secret des pouvoirs de l'abstraction. Il faut lire ces pages qui engagent l'esthétique sur un terrain où les réponses sont vraies ou susceptibles d'une vérification objective.

Mais une objection vient peut-être à l'esprit : si on nous donne une explication scientifique de la peinture, ne lui enlève-t-on pas, par là même, toute valeur ? Ce livre est une réponse suffisante qui nous montre qu'aimer profondément, c'est d'abord comprendre.

G. ESCAT.

(*Un volume, 330 pages*).

L'ART SACRE CHEZ UN PRIMITIF MUSULMAN, par Bishr Farès (*Le Caire,* 1955).

Bishr Farès n'est pas seulement l'historien sociologue de « l'Honneur chez les Arabes », l'auteur dramatique de « Divergences », le conteur et poète raffiné que connaissent les lecteurs des *Cahiers du Sud*. Il a fait, ces dernières années, des découvertes assez sensationnelles dans le domaine des arts musulmans. Après une description du curieux Livre de la Thériaque et un essai suggestif sur l'esprit de la décoration islamique, il nous donne une étude sur les origines de la peinture religieuse musulmane, assez rare on le sait. C'est essentiellement la description des miniatures d'un manuscrit du Kitab al-aghani, ou Livre des Chansons, daté de 614/1217, avec les remarques et discussions parfois polémiques auquel il donne lieu.

Ces peintures à sujets religieux, de l'école arabe de Bagdad, sont, on le voit, bien antérieures à la période des miniatures persanes. On n'en connaissait jusqu'ici pas d'analogues avant le XIV[e] siècle.

Il ne s'agit pas seulement d'érudition. La question, toujours controversée, des figures en Islam, en est éclairée. D'après Bishr Farès, la liberté s'étendait même aux sujets religieux dont il analyse très finement la qualité d'émotion. Il a même trouvé un texte du linguiste du X[e] siècle, Abou Ali Farisi, affirmant que seule la représentation d'Allah, ineffable substance divine, est interdite. Le Prophète pouvait donc être représenté. On le fit souvent, avant le le triomphe de l'intransigeance rigoriste. Parfois un moyen terme consistait à ne pas donner de traits à sa figure, ou à les effacer, ou à la voiler.

« Avec la décomposition de la culture arabe, cruellement éprouvée par la chute de Bagdad, conclut Bishr Farès, la porte, petit à petit, hélas ! se verra condamnée sous la pression d'un rigorisme acharné. Elle hésite aujourd'hui à s'entrebailler, malgré l'intervention hardie de quelques jeunes peintres d'Egypte et d'Irak ».

Nous pouvons ajouter l'Algérie et le nom de Mohammed Racim, qui se cantonne généralement dans des sujets profanes, mais composa, il y a une vingtaine d'années, une célèbre double page sur l'histoire de l'Islam depuis la révélation du mont Hira jusqu'au dernier calife.

EMILE DERMENGHEM.

INSTANTANES DE PARIS, par R. Doisneau (*Arthaud, éd.*).

On se souvient des cocasses photographies publiées naguère dans un petit livre, « Les Parisiens tels qu'ils sont » (Delpire, éd.). Robert Doisneau y prodiguait diverses trouvailles d'ironie, et un flair peu banal dans la chasse aux images de la rue et des lieux publics. Aujourd'hui, reprenant le même sujet, il prend plaisir à nous livrer des personnages occupés à leur métier, à leurs affaires quotidiennes, ou empêtrés dans leurs loisirs. Ateliers, usines, spectacles, rues, musées, jardins publics, fêtes foraines, tout lui est bon pour saisir cette seconde fugace, si difficile à fixer pour les autres, où l'homme est comique sans le vouloir. Robert Doisneau est le *photographe de l'humour,* et d'un humour extrêmement nuancé, allant de l'émotion à la cruauté, de la mélancolie à l'éclat de rire, de l'allusion légère à l'effet plus accentué. Il y a, dans cet album préfacé par Blaise Cendrars, et excellemment présenté par son éditeur, toute une gamme de sentiments et de spectacles exprimés en noir et blanc : un vieux cheval tombé sur les pavés glissants, une accordéoniste chantant un refrain d'amour dans un bistrot à côté d'un ouvrier et de son litre de rouge, un turfiste se frottant les mains de joie, les halles à l'aube, le baiser sur le triporteur et l'extraordinaire série de gens regardant un tableau. Ce spectacle, drôle ou émouvant, capté dans sa fleur, si l'on peut dire, par l'œil prompt de Robert Doisneau, porte en chacune de ses images la profusion, l'abandon, la surprise, *les marques les plus vraies de la vie,* les seules capables de créer un monde plus réel que la réalité même.

P. G.

(*Un volume relié toile, 148 photographies, 56 pages de texte. Prix : 3.900 francs*).

L'ARCHITECTURE ROUMAINE (*Ed. Institut Roumain, Bucarest*).

Cet album, de plus de cent cinquante photographies, veut être plus qu'une synthèse de l'architecture d'un pays. Il veut montrer l'effort architectural actuel de la Roumanie. Aussi, le premier groupe de ses images est-il consacré aux constructions nouvelles, dont une certaine partie, immeubles publics, théâtres, stades, vise à l' « effet », avec une évidente influence artistique soviétique, tandis que l'autre partie, habitations, se souvient très heureusement des formes variées de l'architecture rurale traditionnelle. A côté, les édifices du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle paraissent sans esprit et sans harmonie, tandis que les maisons des villages, où le bois et la pierre se marient avec bonheur, témoignent d'une grande fantaisie dans l'invention : toits aux pentes sévères, adoucies par des porches et des auvents, portiques, loggias en angle, arcs et cintres, terrasses, frontons sculptés. Il y a, dans ces maisons, qui vont de la simple ferme à la demeure cossue, un mélange de style nordique sobre, d'ajourages slaves et d'orientalisme byzantin, qui est fort savoureux.

P. G.

ETUDES MEDITERRANEENNES

MAHOMET ET LA TRADITION ISLAMIQUE, par Emile Dermenghem (*Editions du Seuil*).

Destiné à un public étendu, l'ouvrage de Dermenghem amorce un examen lucide des sources de la doctrine islamique : le Coran, les Hadits et la Sira ; une brève esquisse de ce qu'était l'Arabie et la Mecque lui succède. Il narre ensuite la vie du Prophète des Arabes, en utilisant, outre ses anciens travaux, le *Problème de Mahomet*, de Blachère et le *Muhammad at Mekka* de Montgomery Watt tout récents. Vient ensuite un limpide exposé de la théologie traditionnelle précédant deux brefs historiques : d'abord de ce qu'on pourrait appeler les diverses Eglises qui se réclament du Coran, en second lieu de la brillante renaissance de la pensée musulmane au XIX^e^ et au XX^e^ siècle au contact des idées européennes. Cette première partie s'achève par de belles et profondes pages sur « l'humanisme musulman » et les valeurs permanentes d'une religion redevenue tout à coup « ouverte », comme disait Bergson.

La seconde partie est une sorte d'anthologie très neuve des textes essentiels de la tradition islamique : Sourates maîtresses du Coran (en particulier celles concernant Jésus, Sidna Aïssa et la Vierge Marie, Lalla Miriam), versets mystiques où les Soufis découvrent les fondements de leur haute doctrine, Hadits essentiels empruntés à la collection de Bokhari : paroles du Prophète sans la connaissance desquelles toute intelligence de l'Islam est impossible, données juridiques aussi qui commandent la vie « profane » des musulmans. Les textes les plus révélateurs, combien beaux souvent ! sont ceux qui ont orienté — au cours de douze siècles — la vie spirituelle des nombreux musulmans qui ont eu et ont encore le souci de vivre à plein leur religion. Leur zèle « pour la face d'Allah » a conduit parfois même, les premiers soufis comme Bisthami et Tostari, à envisager plus nettement qu'un Origène ou un Saint Maxime le Confesseur — le salut universel de tous les hommes et l'extinction de l'enfer avec la conversion de Satan, d'Iblis le lapidé en personne. Les Persans surtout et les Soufis des Indes insistent volontiers sur le seul point indispensable à leurs yeux « Le vrai fidèle est le marchand de parfums, il lui faut l'essence de roses du divin amour ». Quelques pages d'Al Ghazali, le philosophe persan, de Sidi Abd Er Rhaman, le patron d'Alger, d'Omar Ibn El Farid, l'égyptien « sultan des amoureux » que Dermenghem avait déjà si profondément étudié, de Djami et de Ferid Ed Din Attar, les grands poètes religieux de l'Iran, du grand ésotériste andalou Ibn Arabi, de Jalaleddin Roumi, le chorège des derviches tourneurs de Konieh et de maints autres soufis, permettent au lecteur de parcourir à peu près toutes les stations de la dialectique qui haussent successivement les serviteurs d'Allah à la Connaissance au sens néoplatonicien et aussi guénonien du terme, et à l'Unification suprême.

Ce beau livre est plein à craquer et cependant d'une lecture facile. Son auteur trouve même le moyen au passage de nous faire comprendre le problème crucial, vécu souvent jusqu'à l'angoisse par les plus nobles des musulmans, de la réconciliation, après six siècles de léthargie, de la tradition musulmane et des conquêtes modernes. Rarement cervelle formée aussi strictement aux disciplines critiques d'aujourd'hui s'est penchée avec plus de pénétrante et attentive sympathie sur l'Islam, que ce chartiste si averti des sources et de l'état dernier des recherches. Dermenghem est ainsi, avec Massignon et le P. Gardet, après le grand Asin Palacios, l'un des meilleurs continuateurs de ces généreux esprits qui, à l'aube de la Renaissance, puis au XVI[e] et au XVII[e] siècle, comme le Cardinal Nicolas de Cusa, Guillaume Postel ou Leibniz ont nourri le religieux et l'irénique dessein de rassembler pacifiquement les peuples du monde entier, sans les faire renoncer à leurs coutumes, à leurs rites et même aux formulations intellectuelles de leur foi, dans la même quête du divin. C'est au fond une nouvelle « Cribratio Alchorani » ou Examen Critique du Coran parallèle à celui qui fut écrit sous ce titre en 1461 par le Cardinal de Cusa (quelques années après la chute de Constantinople) que tente Dermenghem. Sa pensée est sœur de celle de l'illustre conseiller du pape humaniste Pie II, pour qui les plus divers constructeurs de systèmes religieux ont été mûs par une même sagesse et un semblable amour. Dans l'extraordinaire livre, hélas! non traduit en français, du Cardinal de Cusa, l'arabe qui représente les musulmans dans un concile tenu à Jérusalem sous l'égide angélique pour l'union religieuse de tous les peuples, propose qu'on tienne compte de tous ces prophètes et de tous ces législateurs que les peuples ont raison de vénérer et qu'on les conserve comme « intercesseurs ». « Tu as envoyé aux hommes des prophètes et des législateurs variés », proclamait d'abord, s'adressant à Dieu, le prince des milices célestes et il affirmait aux délégués des peuples la volonté de Dieu de voir les peuples s'entendre sur un Credo commun afin que cesse le jeu cruel, perfide, indéfini et vain des « guerres de propagande » et des « croisades ». Pour Dermenghem comme pour le porte-parole du Cusain, c'est malgré leurs prophètes et leurs mystiques que les peuples se retranchent dans leur vérité partielle. Aussi grand que soit l'éventail des formulations dogmatiques, il ne doit point voiler l'unité profonde d'une foi qui — par delà les concepts impuissants à exprimer sans la trahir, l'inaccessible Divinité — peut seule s'adresser sans mensonge à l'Ineffable vers qui la seule voie d'accès est l'Amour.

Laissant aux spécialistes le soin téméraire de discuter ces thèmes iréniques du Cardinal de Cusa, retrouvés si opportunément par lui sans doute sans le savoir, Emile Dermenghem a préféré les commenter par une illustration merveilleusement persuasive : pages du Coran, images populaires que l'on vend encore dans les souks de cette Algérie qui lui est si chère, estampes, bronzes andalous, miniatures turques persanes, rajpoutes ou hindoues, ferventes photographies modernes. « Petit livre d'une richesse rarement atteinte » écrit un jeune maître de l'orientalisme, Le Tourneau, à bon droit. On s'en sépare avec peine. J'ai été tenté en le parcourant, d'accomplir ce que me suggéraient ses illustrations, pris tantôt par l'envie comme Mejnoun, le fou de Leila, de courir autour de la Kaaba les circuits processionnels du Tharvaf; par celle de me mêler, quoique indigne, aux colloques d'ascètes musulmans et hindous dans une ombreuse forêt; j'ai désiré d'être ravi par une

explosion tournoyante d'extase, de tarab, comme les jeunes danseurs qui, dans un manuscrit d'Oxford, se modèlent sur le mystique chorège persan Tabadkani. Les images, je le crains, nous rappellent Dermenghem, qui les a si heureusement choisies, ne nous doivent point retenir (Cusa a écrit la chose). Elles sont, comme le Paradis, au dire de Bisthami, « un jouet d'enfant » et même « cent mille Paradis ne valent pas un atome d'amour ». Cependant, combien est enivrante la contemplation des arbres de l'enluminure d'une exquise fantaisie chinoise qui encadre cette sentence dans le précieux compendium qui nous est offert !

CH. SALLEFRANQUE.

VARIETES

GUERRE A LA TRISTESSE, par Dominique Aubier, photographies d'Inge Morath (*R. Delpire, éd.*).

L'Espagne a été le sujet de trop de livres au pittoresque facile. N'a-t-on pas déjà trop parlé de ses routes poussiéreuses, de ses gitans, de ses toros, de sa pauvreté, de ses villages blancs, de ses églises ? Mais si superficiellement. On a l'occasion de s'en rendre compte lorsqu'on tombe sur un livre de la qualité de celui de D. Aubier et I. Morath. En lisant le premier chapitre de Dominique Aubier je pensais : « Prendre l'Espagne à une telle hauteur, face à face vraiment avec elle, le livre ne tiendra pas plus de quelques pages ». Or, il tient. Et si bien qu'il est en définitive un des meilleurs, peut-être le meilleur livre paru sur l'Espagne. Madame Dominique Aubier y parle de ce pays si noble avec une gravité, et une connaissance profonde qui font tache parmi les ouvrages type « voyage commenté » dont la légèreté est souvent affligeante. Ses dix premières pages sont, en tout état de cause, les plus justes et les plus attachantes que j'ai lues sur l'âme espagnole. Et tout l'ouvrage réalise ce « moment de vérité », pour employer un terme tauromachique, où les mots et les images sont très précisément au centre vivant d'un pays qui, aujourd'hui, « s'offre comme douloureux exemple de la querelle que les modernes se font à eux-mêmes ». Et D. Aubier ajoute à ce sujet : « C'est quand elle impose une image esthétique et éthique du monde qui corrige notre tendance à ne plus considérer la vie qu'avec cet œil bientôt cyclopéen du matériel, que l'Espagne peut nous rendre équilibre ». Je recommande chaleureusement ce beau livre. Est-il nécessaire de préciser son sujet (apparent) : les fêtes de la San Firmin à Pampelune ? Son sujet réel c'est l'Espagne toute entière.

PIERRE GUERRE.

LES ALPILLES, par Maurice Pezet (*Horizons de France, éd.*).

Le triangle Saint-Remy - Arles - Salon est le cœur de la Provence, son lieu sacré et magique à la fois. Symbole de la résistance

et de l'indépendance provençales, depuis le moment où les Grecs ouvrirent, au flanc des Alpilles, la route vers l'Espagne jusqu'à celui, en 1481, où les fiers barons des Baux refusèrent, seuls, l'annexion de la Provence à la France. De nos jours, si les touristes envahissent volontiers les rues blanches des Baux et leur plateforme orgueilleuse, les Alpilles d'Orgon, celles d'Eygalières demeurent encore une région secrète, peu fréquentée, où le vent secoue les pins et les oliviers, et porte les odeurs de l'aspic et du fenouil. Maurice Pezet, d'Eygalières à Mouriès, de Fontvieille à Saint-Remy, nous ouvre les voies de promenades et de découvertes pittoresques. La lumière et le rythme des paysages, les villages ensommeillés, les monuments, qu'il s'agisse de l'abbaye de Montmajour comme des plus humbles chapelles, tout à cette noblesse, dont parle Giono, « qu'on ne peut connaître que par l'approche et la fréquentation amicale ». Ce livre, bien illustré, fait mieux que stimuler cette approche ; il rend profitable la fréquentation.

P. G.

COLLECTION « PETITE PLANETE » (*Editions du Seuil*).

La pimpante couverture glacée, blanche, rouge et verte ou bleue, rouge et blanche de ces livres, leur petit format, extrêmement « maniable », leur sorte d'air propre et luisant fait penser à des objets de porcelaine, et leur réunion relève de la vitrine autant que du rayon de la bibliothèque. Etes-vous collectionneur ? Même si vous ne l'êtes pas, si vous avez d'aventure lu et manipulé un seul de ces ouvrages concis consacrés à un pays, à son pittoresque, à son histoire et à ses mœurs, vous avez envie de les acheter tous, comme le collectionneur de porcelaines. Il s'agit de livres bon marché — « 300 francs, 192 pages, 150 images » annonce fièrement chaque bande — mais ils démontrent qu'avec du goût et de l'intelligence, bon marché peut signifier qualité. La formule est séduisante. On ne se laissera pas décevoir par la mauvaise qualité des reproductions, inévitable dans les gros tirages. Mais on lira ces livres sans se méprendre sur les petits glossaires ou sur les adresses touristiques qui peuvent se trouver à la dernière page : ces livres ne s'adressent pas seulement à ceux qui veulent prendre rapidement une vue générale aussi juste que possible d'un pays étranger dans lequel ils se proposent de voyager. Ils vont beaucoup plus loin. Ils offrent à leur lecteur la *présence réelle* d'une nation. Chacun des auteurs de ces monographies a réussi une sorte de tour de force, Claude Vausson pour l'Autriche, F. Régis Bastide pour la Suède, Bernard Pingaud pour la Hollande, Paul Lechat pour l'Italie, Camille Bourniquel pour l'Irlande, Mimica Cranaki pour la Grèce, Joseph Rovan pour l'Allemagne, Michel Zeraffa pour la Tunisie. La lecture de chaque sommaire montre avec quel *esprit* ils ont été écrits et illustrés : rien n'y est rébarbatif, tout met en appétit le lecteur. Avez-vous lu « Petite Planète » ? Mais vous connaissez certainement sa couverture où resplendit le sourire d'une femme... Quand vous connaîtrez un de ces volumes, vous saurez que cette collection fait honneur à son éditeur.

PIERRE GUERRE.